

# **Prática e Receção da Música Improvisada em Portugal: 1960 a 1980**

**Manuel António Oliveira Guimarães**

---

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais  
variante de Etnomusicologia**

**Março 2013**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Salwa El-Shawan Castelo-Branco.

## **AGRADECIMENTOS**

Desejo agradecer à Professora Doutora Salwa Castelo-Branco e ao Professor Pedro Roxo pela disponibilidade e colaboração demonstradas ao longo do processo de investigação e redação desta tese. Agradeço a Carlos Zíngaro, Vítor Rua, Paulo Chagas, José Oliveira, Francisco Trindade, Rui Eduardo Paes e Rui Neves, pela disponibilidade dispensada para a realização das entrevistas, bem como a Paulo Curado, Ernesto Rodrigues, Nuno Rebelo, Ulrich Mitzlaff, Carlos Santos, Fernando Simões e Beatriz Serrão pelos seus depoimentos. Gostaria ainda de agradecer aos meus pais e irmã, bem como a Maria Daniela Sousa, pelo apoio incondicional que contribuiu para a realização deste estudo.

# **Prática e Receção da Música Improvisada em Portugal: 1960 a 1980**

**Manuel António Oliveira Guimarães**

## **Resumo**

**PALAVRAS CHAVE:** Portugal, Jazz Contemporâneo, Improvisação Livre, Música Improvisada

Esta dissertação versa a prática e receção de música improvisada, em Portugal, nas décadas de 1960 a 1980, referindo-se particularmente ao conceito de música improvisada, inicialmente denominada improvisação livre, que emergiu em meados do século XX, nos Estados Unidos e na Europa, por via das influências do free jazz e da música contemporânea de natureza erudita. As manifestações desta prática musical desenvolveram-se em contexto de marginalidade e contestação, particularmente durante o regime político ditatorial até 1974, protagonizadas, essencialmente, pelos grupos Plexus e Anar Band, liderados, respetivamente, pelos músicos Carlos Zíngaro e Jorge Lima Barreto. As atividades em torno da música improvisada suscitaram práticas e discursos divergentes relativamente às perceções dominantes sobre o jazz em Portugal, que frequentemente se materializaram em tensões e debates com marcado cunho ideológico, que se prolongaram até ao fim da década de 70. Esta dissertação apresenta uma análise de exemplos dessas situações de tensão que se verificaram no âmbito dos meios de comunicação social, nomeadamente da imprensa, bem como no contexto da receção à realização de concertos e na crítica aos escassos registos fonográficos editados. A continuidade da atividade dos dois músicos mencionados teve repercussões na emergência de outros grupos como Telectu, Coletivo Orgástico e Potlatch, durante os anos 80, constituindo-se como exemplos relevantes da música improvisada praticada no país.

# **Practice and Reception of Improvised Music in Portugal: 1960 to 1980**

**Manuel António Oliveira Guimarães**

## **ABSTRACT**

**KEYWORDS:** Portugal, Contemporary jazz, Free Improvisation, Improvised Music

This dissertation addresses the practice and reception of improvised music in Portugal, between the 1960s and the 1980s, referring mainly to the concept of improvised music (initially called “free improvisation”) which emerged in the mid-twentieth century, in the United States and in Europe, through the influence of free jazz and experimental tendencies of contemporary music. The evidences of such practice happened within a controversial and subversive context, mainly during the dictatorial political regime until 1974, conducted primarily by music bands such as Plexus and Anar Band, led respectively by the musicians Carlos Zíngaro and Jorge Lima Barreto. The activities concerning improvised music elicited new discourses and practices about music making that were divergent from the dominant perceptions about jazz in Portugal and were often materialized in tensions and debates, sometimes ideologically biased, that extended until the late 1970s. This dissertation presents an analysis of these tensions and debates, which happened not only within the context of the media (especially records reviews), but also in the context of concerts and public debates in small venues. The continued musical activity of the two above-mentioned musicians had a strong influence on the emergence of other music groups, such as Telectu, Coletivo Orgástico and Potlatch during the 80s, which became relevant examples of the practice of improvised music in Portugal.

## ÍNDICE

Introdução .....	1
1) Objetivos.....	1
2) Enquadramento Teórico.....	2
3) Métodos e Técnicas .....	4
4) Organização .....	5
Capítulo I – Improvisação: O Termo e o Conceito .....	8
1) Improvisação Musical.....	11
2) Géneros Musicais com Componente de Improvisação.....	16
3) Estrutura harmónica e melódica .....	19
4) Música Improvisada de Tendência Transidiomática.....	21
Capítulo II – Contexto político, social e cultural, em Portugal, nos anos 1960-1980 .....	35
1) Consequências da Política do Regime nas Práticas de Criação Artística.....	39
2) A Primavera Marcelista .....	42
3) Do 25 de Abril à década de 1980.....	46
Capítulo III – Décadas de 1960 e 1970 até 25 de Abril de 1974.....	51
1) Jorge Peixinho e Constança Capdeville .....	53
2) Década de 1970 – até Abril de 1974.....	58
3) Carlos Zíngaro – primeira fase do grupo Plexus.....	59
4) Jorge Lima Barreto – grupo Anar Band – Associação Conceptual Jazz...	62
5) Primeiro Acto em Algés.....	64
6) Carlos Zíngaro – segunda fase do grupo Plexus .....	71
Capítulo IV – Década de 1970 – após Abril 1974 .....	75
1) Processo Revolucionário Em Curso.....	78
2) Influência do jazz europeu .....	81
3) 1976 – Festivais de Jazz Contemporâneo em Sintra, Porto e Vila Real ...	82
4) 1977 – Cisão no grupo Plexus .....	85
5) 1977 – Primeiro LP do Anar Band .....	86
6) 1978/79 – Carlos Zíngaro, percurso de internacionalização .....	89

7) 1979 – Festival de Jazz Contemporâneo de Setúbal .....	92
8) 1979 – LP Encounters, Jorge Lima Barreto e Saheb Sarbib .....	94
Capítulo V – Década de 1980.....	98
1) Coletivo Orgástico e Potlatch.....	99
2) Ctu-Telectu .....	104
3) Telectu – Belzebu .....	106
4) Off-Off.....	109
5) Legado de improvisação .....	114
Conclusão .....	119
Bibliografia .....	124
Videografia .....	133
Entrevistas.....	133
Lista de Figuras .....	134

# Introdução

## 1) Objetivos

Na designação “música improvisada” encontra-se subjacente o conceito de improvisação, que se afigura estar presente em todas as manifestações de criação musical, observando-se uma forte incidência dessa presença em práticas musicais do século XX, nomeadamente em correntes do jazz, sobretudo no free jazz, e em tendências experimentalistas da música erudita, como a música indeterminada e a música eletroacústica. Decorrente da influência destas correntes musicais, verificou-se a emergência de um eventual género musical, nos anos 1950, que incorpora elementos provenientes dessas práticas, inicialmente denominado “improvisação livre”. Têm sido várias as denominações de que foi objeto, sendo geralmente usado o termo “música improvisada” para o designar, ainda que não consensualmente, mas revelando-se aglutinador das múltiplas designações. O tema desta dissertação versa, dentro dessa perspetiva, as práticas de música improvisada, em Portugal, no período compreendido entre as décadas de 1960 e de 1980, tendo em conta que se revela como uma área pouco estudada, procurando esclarecer as questões abaixo indicadas, a partir do cruzamento de informação recolhida em artigos de imprensa, bibliografia relevante, depoimentos de músicos intervenientes, além da audição e análise de registos fonográficos editados e inéditos:

- Que práticas em torno da música improvisada se verificaram, em Portugal, no período em questão?
- Quais foram as condicionantes socioculturais e quais os géneros musicais que, estiveram na base do seu desenvolvimento no país?
- O que despertou o interesse de alguns músicos portugueses pela música improvisada e que estratégias usaram para explorar esse género musical.
- Quais as perceções manifestadas por esses músicos em relação às suas práticas de improvisação musical?
- Quais foram os discursos dominantes sobre essas práticas e qual a relação das políticas culturais com o seu desenvolvimento?



- De que forma o contexto político e social dessa época as condicionou, com especial incidência na distinção da situação no país antes e após o 25 de Abril de 1974.

Nesta dissertação pretende-se esclarecer as motivações e circunstâncias em que se desenvolveram práticas de música improvisada, sublinhando a importância dos depoimentos de agentes intervenientes e a possibilidade de análise de registos fonográficos existentes. Para tal, afigurou-se relevante tentar definir o conceito de improvisação, bem como esclarecer qual o conceito de ‘música improvisada’ e qual a música improvisada que se constituiu como objeto de estudo nesta dissertação. A análise histórica de práticas de improvisação na música oriental e ocidental, a partir de uma perspetiva etnomusicológica, afigurou-se igualmente relevante como contributo para a clarificação do conceito.

A descrição, sob uma perspetiva histórica, de factos relevantes que ocorreram no país, durante essas três décadas, revelou-se de igual ênfase para o enquadramento do contexto social e político em que ocorreram práticas de música improvisada realizadas por músicos portugueses.

## **2) Enquadramento Teórico**

A expressão “música improvisada” suscita algumas contingências relacionadas com a sua especificidade. Além do facto de se poder aplicar à maioria de géneros musicais, não se constitui, eventualmente, como género musical específico, sendo de sublinhar a distinção entre música concebida com uma componente de improvisação, denominada “improvisação idiomática”, e música “estritamente” improvisada, inicialmente designada como “improvisação não idiomática” (Bailey 1992).

A natureza e o significado do conceito de improvisação em música têm-se constituído como objeto de análise em etnomusicologia, observando-se, no entanto, ser escasso o número de estudiosos e investigadores que abordaram diretamente essas questões (Alperson 1984). Nas conceções referidas neste estudo, a improvisação musical é apresentada sob várias perspetivas: como processo que envolve composição e execução simultaneamente (*idem*), como auxiliar, apenas, do processo composicional, ou como elemento integrante de interpretação musical (Benson 2003) e como prática que se constitui, eventualmente, como género musical autónomo (Bailey 1992), sendo

esta última perspectiva o objeto central de estudo nesta dissertação. Para o esclarecimento da complexidade de significado revelada no conceito afigurou-se relevante a referência a estudos efetuados em uma perspectiva antropológica (Hall 1992) e etnomusicológica (Nettl 1974). Na aplicação específica do conceito a práticas musicais afigurou-se igualmente relevante a referência a problemáticas associadas, nomeadamente a multiplicidade de significados atribuídos ao conceito (Lewis 1996, Benson 2003) e as contingências observadas no processo cognitivo durante a execução de uma improvisação musical (Pressing 1988, Gellrich 2002).

As práticas de música improvisada em Portugal, dentro do período citado, ter-se-ão desenvolvido, principalmente, sob influência do jazz. No entanto, alguns músicos revelaram outras referências, nomeadamente da corrente de improvisação denominada “improvisação livre”, que emergiu nos Estados Unidos e na Europa em meados do século XX, a partir de elementos constitutivos da música erudita e do jazz, nomeadamente do free jazz. A explanação das características específicas dos géneros musicais supra citados, tendo por base a consulta de bibliografia referente e gravações disponíveis, revelou-se importante para a clarificação da sua influência nas manifestações de música improvisada no país, na época em questão.

Considerando que “o passado etnomusicológico existe como uma teia de práticas musicais quotidianas, cada uma produzindo miríades de momentos de história, interagindo entre si porque ocorrem no interior da fronteira espacial entre o passado e o presente” (Bohlman 1996:249), afigurou-se relevante a referência à atividade de compositores, instrumentistas, e outros intervenientes, que, porventura, influenciaram os improvisadores portugueses nessa época. Nessa perspectiva, revelou-se igualmente pertinente analisar o teor das práticas discursivas da época incluídas nos artigos da imprensa e nos depoimentos dos agentes intervenientes, recorrendo ao discurso direto do interlocutor, cruzando fontes de informação e procurando evitar a formulação de juízos de valor a partir do seu conteúdo.

### 3) Método e técnicas

Nesta investigação foi usado o método etnográfico, recorrendo à observação participante, realização de entrevistas, método complementado com a pesquisa de fontes primárias (nomeadamente artigos de periódicos e documentação relacionada com agentes e manifestações de práticas musicais associadas ao objeto de estudo), fontes secundárias (bibliografia relevante relacionada com a improvisação e com a música improvisada), audição e análise de registos fonográficos, diversos inéditos, de forma a complementar a reflexão sobre os dados teóricos, sendo alguns deles disponibilizados em anexo, além de pesquisa em arquivos digitais e na Internet. Foram realizadas sete entrevistas presenciais e o registo de dez depoimentos via email de músicos improvisadores portugueses, tendo sido mantido um registo informal na comunicação como estratégia de recolha de informação, uma vez que se verificava um conhecimento prévio dos entrevistados por parte do autor. Foram realizadas e apresentadas cinco transcrições aproximadas de trechos referentes a registos fonográficos analisados. De entre o diverso material recolhido, foi decidido incluir, como exemplo, duas imagens referentes à promoção de eventos relevantes na época, com a particularidade de terem sido concebidas por um dos improvisadores.

Considerando que “o etnógrafo é sempre um *outsider*” (Wong 1996) mesmo quando se encontra integrado nas práticas do seu objeto de estudo, ou que, por outro lado, pelas contingências e especificidades do seu processo de pesquisa, o investigador não se consiga definir como *insider* ou *outsider* (Rice 1996), procurou manter-se, nesta dissertação, uma posição equidistante entre o conhecimento tácito, enquanto músico, e a informação recolhida, recorrendo à observação participante integrada em um processo de etnografia performativa (Wong 1996), que se traduziu na participação, como instrumentista, em concertos de improvisação públicos de teor estritamente musical e concertos temáticos que incluíram projeção vídeo ou performance, articulação com artes plásticas, improvisações incluindo declamação de texto, sessões de gravação públicas e privadas, além da participação, como espectador, em concertos e ciclos de concertos de música improvisada, intervenção em colóquios, workshops e debates sobre improvisação musical. O desenvolvimento desta atividade permitiu uma facilidade de contacto com músicos e outros intervenientes nas práticas de improvisação musical.

Dada a especificidade da música improvisada referente a este estudo se traduzir na possibilidade de utilização de recursos de vários géneros musicais poderá, porventura, entender-se a dinâmica processual do músico improvisador em uma perspetiva baseada no conceito de “*Bi-Musicality*” (Hood 1960), porventura mais funcionalmente, na perspetiva de multi – musicalidade, no sentido em que pressupõe o domínio de vários idiomas musicais, abrangendo um vasto espectro de influências, além da tradição ocidental e oriental.

#### **4) Organização**

O primeiro capítulo versa uma análise do significado da palavra “improvisação” e da sua fundamentação, nomeadamente no campo da biologia, bem como uma análise da aplicação do termo especificamente a práticas musicais. A pertinência desta análise prende-se com a intenção de esclarecer a influência da configuração do conceito do termo no objeto de estudo desta dissertação. A problemática da temporalidade; os atributos do processo cognitivo inerente à execução de música improvisada; a problemática inerente às diferentes conceções do que pode ser considerado improvisação nas práticas musicais; conceitos de improvisação idiomática e transidiomática; referência histórica, sob uma perspetiva etnomusicológica, a práticas musicais com componente de improvisação, são algumas das questões desenvolvidas.

O segundo capítulo refere-se ao contexto social e político em Portugal, entre as décadas de 1960 e 1980, às consequências da política do regime vigente na criação artística, com especial incidência na distinção entre os períodos antes e após o 25 de Abril de 1974, sendo feita uma breve referência histórica à forma como se constituiu a política do regime no seu início, bem como às problemáticas associadas à influência dessa política no âmbito da criação artística.

Nos capítulos seguintes tomou-se a opção de seguir uma ordem cronológica, na intenção de evidenciar as interligações sequenciais manifestadas na prática de música improvisada despoletadas pelas alterações que se verificaram no desenvolvimento do contexto político e sociocultural. Nessa perspetiva, o terceiro capítulo contempla as práticas musicais com componente de improvisação da década de 1960, nomeadamente

o jazz, com referência ao Hot Club de Portugal, e a música erudita, através dos exemplos dos compositores Jorge Peixinho e Constança Capdeville, bem como as problemáticas inerentes ao desenvolvimento da sua atividade resultantes do contexto político e sociocultural da época, no intuito de perceber qual a influência manifestada por estes géneros musicais nas práticas de música improvisada da década seguinte. Este capítulo versa, sequentemente, as práticas de música improvisada da década de 1970, até ao 25 de Abril, centrada nos exemplos da atividade artística dos músicos Carlos Zíngaro, fundador do grupo Plexus e Jorge Lima Barreto, fundador do grupo Anar Band, incluindo a referência aos seus procedimentos conceptuais, bem como aos recursos tecnológicos utilizados por esses intervenientes. Inclui, ainda, exemplos das práticas discursivas referentes à sua atividade artística, bem como à produção discursiva de Lima Barreto. Uma das problemáticas inerentes a este período é a do confronto entre perceções dominantes sobre música improvisada, nomeadamente sobre o jazz, e novas manifestações de improvisação musical como o free jazz e a denominada “improvisação livre”, bem como a evidência do carácter de contestação ao regime subjacente às próprias práticas.

O quarto capítulo refere-se à década de 1970 após o 25 de Abril, através dos exemplos da atividade dos músicos já citados, incluindo a referência à participação do músico Saheb Sarbib, e à influência do free jazz europeu nas práticas musicais de improvisadores portugueses, nomeadamente no percurso de internacionalização de Carlos Zíngaro. A interferência da reconfiguração da política cultural nas práticas de música improvisada, como consequência da mudança de regime; as relações multidisciplinares que se evidenciaram entre a música improvisada e outras áreas de criação artística como o teatro, o cinema, a literatura e as artes plásticas; as ligações estabelecidas entre a imprensa e a atividade dos músicos improvisadores; as contingências relacionadas com a disponibilidade de meios técnicos para realização de eventos públicos, constituem-se como algumas das problemáticas desenvolvidas.

O quinto capítulo versa a década de 1980, através dos exemplos da atividade de Carlos Zíngaro, dos grupos Coletivo Orgástico, Potlatch e Telectu. A alteração das práticas discursivas em relação à atividade musical, associada a uma nova política comercial de editoras fonográficas multinacionais, no país, que influenciou a emergência do género denominado “rock português”, com repercussões nas práticas de música improvisada, constitui-se como uma das questões centrais abordadas. Como

exemplo das práticas discursivas emergentes é incluída a referência ao jornalista e ensaísta Rui Eduardo Paes. Outra questão relevante aqui desenvolvida prende-se com o incremento do interesse por parte de algumas instituições, de que a Fundação Gulbenkian foi um exemplo, na promoção de eventos associados à música improvisada, o que proporcionou a emergência de novos improvisadores portugueses. A emergência de uma das primeiras editoras independentes no país, em 1985, ter-se-á constituído como ponto de viragem na reconfiguração das práticas de música improvisada, cuja exponenciação se viria a verificar no início dos anos 90. O interesse desta investigação centra-se, porventura, na perspectiva e no intuito de evidenciar a existência de outros contextos de prática musical nem sempre destacados pelos meios de comunicação, além de se propor como contribuição e complemento dos estudos sobre jazz, em Portugal. No termo da dissertação são apresentadas as conclusões.

## Capítulo I – Improvisação: o termo e o conceito

Em latim *improvisus* significa “imprevisto” ou “no ímpeto do momento”. A raiz do termo improvisação é a palavra latina para “ver”: *Visare*. *Visus* é qualquer coisa que foi vista, enquanto *pró* significa “antes”, antecipadamente. *Provisus* não existe como palavra separada em latim, mas significaria “algo que foi visto antecipadamente” (Santi 2010). Reconhecida como palavra inglesa no século XVIII, *improvisatore* pode ter derivado da palavra italiana *improvvisatore*, que significa o poeta que recita versos criados no próprio momento (Encyclopedia Britannica, 1958). Na prática musical, improvisação significa a arte de inventar e executar simultaneamente. Tanto na música como na poesia, as qualidades necessárias para a improvisação revelam pressupor um elevado grau de maestria. A improvisação tem sido aplicada nas várias formas de arte do século XX, tendo um impacto significativo nos domínios da dança, teatro, poesia, performance, artes visuais e, sobretudo, no âmbito das práticas musicais<sup>1</sup>. Por outro lado, a improvisação fornece novos paradigmas, enquanto, ao mesmo tempo, mina a noção de paradigma normativo contra o qual avalia possíveis soluções, ou seja, na estrutura fornecida pela improvisação, as escolhas não são determinadas por procedimentos avaliativos já existentes na história de uma prática (Carter 2000).

A improvisação parece encontrar-se, assim, entre o paradoxo de definir, reconhecer, aprender, ensinar algo que repete o passado (técnica) e a criação de um presente não revelado (espontaneidade) (Santi 2010). Improvisação implica um ato, uma ação, qualquer coisa que ocorre em dado momento e em determinada situação, com características únicas, que nunca tinha ocorrido e pode não voltar a acontecer; por isso, o termo parece conter uma contradição no seu significado, um paradoxo. Espontâneo e imprevisível, são atributos que lhe são repetidamente atribuídos quanto à sua definição (Nachmanovitch 1990; Bailey 1992; Benson 2003), mas será relevante determinar qual

---

<sup>1</sup> Mais recentemente, a improvisação também faz parte das terapias de corpo e mente, e até de formas de expressão associadas a políticas culturais. Porque é a improvisação importante para as artes? Uma resposta rápida seria: porque é um meio de suprimir a consciência histórica que é necessária para quebrar a cadeia causal entre as convenções existentes e os novos desenvolvimentos na prática artística. Com a improvisação há a esperança de descobrir qualquer coisa que não seria possível encontrar num processo sistemático pré concebido. Improvisação é assim um meio de assegurar uma fonte constante de material novo, e evitar estagnação (Carter 2000).

o grau de espontaneidade, ou imprevisibilidade, que pode ocorrer em algo que se revela como um processo criativo e adaptativo na evolução humana, como um processo associativo contínuo. Do ponto de vista antropológico, a improvisação revela-se como um processo fulcral na evolução humana, ligada ao passado biológico dos primeiros mamíferos, baseada no desenvolvimento do sistema límbico do cérebro, centro das emoções, da organização social e da diversão. Constatou-se que a atividade de brincar permitiu não só diversão, mas também adquirir meios, perícias, capacidades essenciais para a sobrevivência. Constatação observável no processo de aprendizagem da criança que, antes dos seis anos de idade, vive num mundo adquirido, e que no processo de brincar com o material que se lhe depara aprende consistentemente as regras não escritas e não faladas que controlam o seu mundo. Este processo parece perder-se até à apreensão efetiva de outros sistemas já na fase adulta (Hall 1992). Em aditamento a esta constatação, poder-se-á acrescentar que os seres humanos parecem transportar as regras inerentes ao seu organismo, parecendo incapazes de produzir algo fortuito, como seres vivos padronizados. «Um improvisador não opera a partir do vácuo, mas a partir de três bilhões de anos de evolução orgânica. A improvisação, como experiência de divertimento (brincar), será a recuperação, em cada um de nós, da mente selvagem, da nossa mente “criança” original» (Nachmanovitch 1990:27).

Considerando os estudos da genética e da biologia que estabeleceram as bases do código genético humano, será porventura relevante determinar quais as capacidades e perícias que aí se encontram inscritas e como ocorre a materialização do seu processamento. A dúvida reside em saber se esse conjunto de capacidades generativas de processos cognitivos (e de improvisação) é construído ao longo da existência a partir de elementos do exterior, ou se possui alguma base inscrita previamente no código genético<sup>2</sup> (o aprofundamento de noções como: neurónio, axónio, árvore dendrítica,

---

<sup>2</sup>Na procura de uma fundamentação biológica para a improvisação como processo, afigura-se relevante referir a atualização do debate entre Jean Piaget e Noam Chomsky numa perspetiva neurobiológica (Eichler e Fagundes 2005). Esse debate ocorreu no simpósio promovido pelo Centro Royaumont para uma Ciência do Homem, em 1975, confrontando duas conceções que se traduziam no facto de determinar se a linguagem e a cognição são geneticamente determinadas (Chomsky), ou auto-organizáveis na interação entre o agente e o ambiente (Piaget). Para Chomsky, a interação do organismo com o ambiente é insuficiente para fundamentar o carácter e a origem das estruturas mentais de base, enquanto para Piaget não existiriam no homem estruturas cognitivas a priori ou inatas. A existir algo inato, seria apenas a capacidade de recompor os sucessivos níveis de uma organização cognitiva cada vez mais avançada. Entre as várias perspetivas abordadas na atualização desse debate, são particularmente relevantes as de Donald Hebb, psicólogo que teve grande influência na área da neurofisiologia, Mario Bunge, físico e filósofo da ciência, e Jean Pierre Changeux, neurobiólogo. A perspetiva de Hebb será relevante porque



formação reticular, córtex cerebral ou ligações sinápticas, por exemplo, revelar-se-ia fundamental para uma abordagem mais completa do processo nessa perspetiva). No entanto, parece existir a possibilidade de haver algo de inato no processo cognitivo humano, não apenas no sentido filosófico, mas também no sentido biológico, acrescentando essa possibilidade, igualmente, em relação ao processo inerente à improvisação, conferindo-lhe uma especificidade processual no processo cognitivo.

---

põe a hipótese de que, a nível biológico, a aprendizagem consiste no reforço das conexões sinápticas; em 1949 havia formulado a sua teoria sobre o funcionamento dos circuitos neuronais contra a tendência científica da época que se centrava no neurónio isolado, na célula neuronal como unidade funcional do sistema nervoso. Hebb sustentou que a importância de cada neurónio é muito pequena, e que só o conjunto de milhões de neurónios define verdadeiramente qualquer função neuronal que se queira estudar ou definir. A perspetiva de Bunge será importante porque, baseado nos pressupostos de Hebb, argumenta que o desenvolvimento humano seria compreendido como um processo biossocial de reorganização neural interligado com a socialização, considerando o sistema nervoso central como um biossistema, uma coisa complexa dotada de propriedades e leis peculiares dos seres vivos, e que a mente é uma propriedade emergente que apenas possuem os animais dotados de sistema nervoso complexo e plástico. Um animal que está a aprender, está a ampliar o seu espaço de estados neuronais, sendo possível dizer que toda a aprendizagem é criativa, uma vez que consiste na emergência de pautas de atividade neurónica que não estão programadas geneticamente, mas que são formadas durante a vida. O que está programado é a capacidade de aprender. A perspetiva de Changeux (que esteve presente no simpósio em 1975) será relevante porque sustenta que o sistema nervoso central, bem como as ligações principais do cérebro estariam determinados no nascimento, cabendo à etapa de desenvolvimento pós natal apenas a seleção das ligações previamente estabelecidas. Desenvolveu uma teoria da epigénese denominada “estabilização seletiva das sinapses”, em que se supõe que as principais características anatómicas e funcionais do sistema nervoso são preservadas de uma geração para outra, e sujeitas ao determinismo do conjunto de genes que as produziram por um envelope genético. Esse envelope controla a divisão das células nervosas, o comportamento e o crescimento, a identificação mútua por categorias de células, a formação de conexões comuns e o início da atividade espontânea. Changeux admitiu existirem poucos dados experimentais que comprovem esta teoria da epigénese, mas se se considerar que o crescimento neuronal é inato, e que a estabilização seletiva define as características adquiridas, o inato só pode diferenciar-se do adquirido através de um estudo detalhado ao nível sináptico. Tem-se, assim, a impressão de que o sistema começa mais ou menos ordenado e recebe instruções do meio ambiente. Se a teoria estiver correta, a atividade espontânea ou evocada seria efetiva somente se os neurónios e as suas ligações existissem antes que a interação com o mundo externo acontecesse. Aprender será estabilizar combinações sinápticas pré estabelecidas, e eliminar o excesso. Por isso, aprender é eliminar. De referir ainda que o córtex cerebral, área associada com o processamento cognitivo superior, é mais recetivo que outras partes do cérebro ao crescimento neuronal relacionado com o enriquecimento ambiental. A partir desse facto compreende-se que, embora o cérebro possua uma macroestrutura constante, o córtex cerebral muda na sua complexa microestrutura de potencial desconhecido. Essa microestrutura é formada por experiências antes do nascimento, durante a juventude e, de facto, através da vida (Eichler e Fagundes 2005).

## 1) Improvisação Musical

Improvisação musical pode ser pensada como uma espécie de composição, ou como uma forma de performance<sup>3</sup>. Se o compositor, no seu processo de criação, idealiza, executa e vai anotando em pauta, ele torna-se no seu primeiro intérprete. E mesmo no caso do compositor que prescinde da interpretação no processo criativo, não recorrendo à produção física de sons, continua a ser possível identificar a performance na construção de fórmulas musicais que ocorrem no seu “ouvido interior”. A produção de uma imagem mental sonora parece ser logicamente necessária na composição musical, e, nesse caso, composição e performance revelam-se claramente interdependentes. Pode entender-se, assim, improvisação musical como uma atividade espontânea de fazer música, em que o improvisador de alguma forma pratica simultaneamente as funções interdependentes de composição e performance (Alperson 1984). A improvisação parece constituir-se como uma espécie de composição extemporânea, no sentido em que não parece ser uma “interpretação” de qualquer coisa que já existe. Nesse sentido difere da performance musical, que é normalmente encarada como uma espécie de “re-presentação” – a apresentação de algo que já foi apresentado e que volta a sê-lo. Uma performance musical constitui-se essencialmente como uma interpretação de algo já existente, enquanto a improvisação apresenta algo que só emerge no momento da sua apresentação (Benson 2003:24).

Por outro lado, afigura-se consensual que os músicos possuem um suporte lógico, ou conhecimento base (Bailey 1992, Nettl 1998), que vão construindo e adquirindo ao longo do seu percurso performativo, a partir de tudo o que ouvem, experienciam, apreendem e executam<sup>4</sup>. Durante uma execução musical, a improvisação

---

<sup>3</sup> «A palavra performance tem diferentes significados consoante os contextos e a época onde a encontramos aplicada. No Dicionário da Língua Portuguesa, da Porto Editora, esta palavra tem entrada com a grafia inglesa — anglicanismo que reflete a adoção do seu uso corrente na nossa língua — e é associada a “desempenho”, “realização”, “proeza”, e igualmente a “atuação”, a qual consideramos ser a melhor tradução para esta palavra no contexto do campo artístico» (Serrão 2011:4).

<sup>4</sup> Das contingências que ocorrem em improvisação, a mais importante é o tempo, que determina que uma criação improvisada tem que ocorrer ao mesmo tempo que a sua execução. Estas contingências temporais necessitam de uma série de mecanismos eficientes destinados a facilitar a improvisação em tempo real. De uma perspectiva psicológica, estas contingências incluem-se em duas categorias abrangentes – internamente (psicologicamente) e externamente (sócio culturalmente) geradas. Daí que a mais óbvia contingência cognitiva (memória) e fisiológica (capacidades motoras) que afeta a improvisação, a mais importante, é o conhecimento base, material previamente apreendido, que o músico usa na performance.

parece materializar-se no processo de escolha e decisão a partir desse material previamente adquirido. O carácter imprevisível e espontâneo, próprio da improvisação, parece centrar-se nesse momento do processo e os improvisadores têm de lidar com um paradoxo inerente ao seu empenho criativo<sup>5</sup>. Esse paradoxo envolve, por um lado, o repositório interno de conceitos, técnicas e tendências subjacentes a todo o comportamento artístico e, por outro lado, a necessidade dos artistas se libertarem das projeções temporais destes conteúdos internos (Sarath 1996). Em outra perspetiva, os vários géneros musicais associados à improvisação contêm princípios, regras, âmbitos (não exclusivamente musicais), que lhes conferem uma especificidade. Esse conjunto de princípios, regras e âmbitos pode ser considerado um idioma (Bailey 1992) e mesmo o mais espontâneo improvisador, longe de criar a partir de nada, improvisa a partir de alguma espécie de contexto musical (Alperson 1984).

A improvisação musical apresenta-se constituída por uma sequenciação de sons e silêncios que o músico utiliza a partir do seu conhecimento base por um processo de decisão e escolha, como já referido. A sua diferença, em relação à composição, parece residir na temporalidade. O tempo de escolha e decisão, em improvisação, é o mesmo. O processo cognitivo que ocorre no momento da escolha é simultâneo ao momento da decisão. Em composição há a possibilidade de voltar a decidir. A temporalidade na improvisação é linear, contínua e não reversível; na composição é sumativa, cumulativa e reversível. Em uma improvisação musical o evento “A” é seguido de “B”, “C”, e “D”. Não existe a possibilidade de alterar, corrigir, “adicionar” eventos. Em composição o evento “A” pode ser adicionado ao “B”, e essa soma adicionada a “C”, de que resulta “AB”+“C”, seguido de “ABC”+“D”, e sucessivamente. O tempo, em improvisação, é o presente. O improvisador pode relembrar eventos e ideias passadas, mas isso só pode acontecer no momento da criação, no presente; o compositor pode praticamente “congelar” o tempo e refletir o passado em toda a sua extensão (Sarath 1996).

---

O conhecimento base usado por improvisadores envolve a interiorização de “materiais fonte” que são idiomáticos a culturas improvisacionais individuais (Pressing 1998).

<sup>5</sup> Um dos factos que depressa se evidencia em qualquer improvisação é que se passa pouco tempo à procura de coisas “novas” para tocar. A escolha instintiva, bem como a escolha calculada fazem-se normalmente a partir de material já usado. A improvisação dificilmente se revela deliberadamente experimental. Quando o “novo” chega, se chega, parece acontecer por si (Bailey 1992).

Experiências limite, estados de fluxo ou transformações de consciência são recorrentes entre improvisadores, na intenção de ultrapassarem as suas referências e os seus limites cognitivos. Esses eventos ocorrem ao nível da temporalidade que, em improvisação, parece constituir-se por uma componente retentiva/prospetiva, no sentido da projecção de consciência em ambas as direções de passado e futuro. Esta componente manifesta-se quando eventos passados são recordados e desenvolvidos durante a execução (*idem*). No entanto, em improvisação parece haver apenas um tempo: aquilo que os informáticos, por exemplo, denominam “tempo real”. O tempo de inspiração, o tempo de estruturar e realizar a música, o tempo de a executar, o tempo de comunicar com o público, bem como o tempo do relógio, são o mesmo tempo. Uma vez iniciada, a performance tem um carácter irreversível.

A improvisação realiza-se, assim, como um “processo associativo ininterrupto (contínuo), baseado no curso da avaliação de eventos musicais prévios”, sendo relevante referir que este processo tem vindo a ser objeto de estudo, nomeadamente na área da psicologia (Csikszentmihalyi e Rich 1997). Dentro dessa perspetiva e considerando tratar-se de uma área de estudos em constante atualização, podem referir-se no entanto alguns factos relevantes; assim, será possível distinguir sete componentes, ou fases, durante o processo de improvisação:

1. Envio de sinais eletroquímicos complexos que passam do sistema nervoso para o sistema endócrino e muscular.
2. Execução de uma complexa sequência de ações realizada por músculos, ossos, e tecidos relacionados.
3. Monitorização visual, táctil e percetiva dessas ações.
4. Música é produzida pelo instrumento ou voz.
5. Os sons produzidos são intuídos sensivelmente.
6. Os sons intuídos transformam-se em representações cognitivas e avaliados como música.
7. Processamento cognitivo posterior no sistema nervoso central gera a configuração da ação sequencial seguinte e despoleta-a – voltando ao primeiro passo e repetindo todo o processo (Pressing 1988).

Complementarmente, será relevante observar o modelo especulativo dos processos cognitivos durante uma improvisação, desenvolvido por Martin Gellrich (2002), onde oito potencialmente diferentes tipos de ação podem ser observados. Os improvisadores percorrem cada um dos processos, mas parecem não conseguir combinar dois ou mais simultaneamente. Estes oito tipos de ação ocorrem, possivelmente, durante a sétima fase processual anteriormente referida.

1. (Short-term anticipation) Antecipação de termo curto – Em qualquer altura da improvisação, eventos musicais são antecipados dentro de um intervalo de tempo estimado em 1 a 3 segundos.
2. Antecipação de termo médio – Eventos musicais, que ocorrem dentro de 3 a 12 segundos, (i.e. a próxima frase ou período), podem ser antecipados e projetados no futuro.
3. Antecipação de termo longo – Projeção de planos a longo termo para o restante da improvisação.
4. (Short-term recall) Repetição (recordação) de curto termo – Eventos musicais ocorridos nos últimos segundos podem ser repetidos.
5. Repetição de médio termo – Eventos musicais, ocorridos dentro dos últimos 16 compassos, podem ser repetidos.
6. Repetição de longo termo – O improvisador consegue recordar (repetir) toda a improvisação desde o início até ao momento presente.
7. Estado de fluxo – Os improvisadores concentram-se unicamente no que está a ser criado num momento particular.
8. Processos de Feedback – Ideias musicais para futuras improvisações podem ser extraídas de repetições anteriores.

Por outro lado, na análise comparativa da improvisação com outras categorias de criação musical, improvisação e composição parecem conceitos opostos. No entanto, ambas se constituem como sequenciações de sons e silêncios, e em ambas se materializa uma sequência de ciclos cognitivos traduzida no processo de escolha e decisão a partir de matéria musical. Parecem configurar-se duas diferenças estruturais: uma diz respeito

ao registo perdurável do resultado final; a materialização de uma improvisação é algo que não existia antes de acontecer e pode não voltar a ocorrer, uma vez que não proporciona condições para a realização de um registo de permanência no tempo (notação em pauta, por exemplo) que permita a sua reprodução, ou repetição posterior<sup>6</sup>. A outra diferença reside na possibilidade de alteração, ou correção de qualquer parâmetro constitutivo (sons, dinâmicas, tempo) que se verifica na composição, mas que não é possível em improvisação em virtude das contingências temporais já referidas. No entanto, e apesar destas duas diferenças fundamentais, improvisação e composição são igualmente apresentadas como “duas partes da mesma ideia”, em que a improvisação se constituiria, afinal, como composição “rápida” versus composição “lenta” (Nettl 1974)<sup>7</sup>.

Na comparação com outras categorias de criação musical, parece possível situar a improvisação entre a composição e a interpretação, encontrando um tronco comum, e ligando-as pela sua relação com uma quarta categoria que se define pelo sistema musical particular: a sua estrutura, elementos fixos, regras, limites e constrangimentos que servem para disciplinar e focar o discurso musical (Sorrell 1992), sistema que pode ser considerado, em última análise, o seu idioma.

Pode ainda dividir-se improvisação em diferentes tipos e graus. No que diz respeito à improvisação a partir de uma partitura, ela pode consistir em “preencher” certos detalhes que não estão totalmente especificados, como tempo, timbre, ataque, dinâmica e instrumentação. Improvisação deste tipo refere-se unicamente à execução da peça. Pode consistir na adição de notas por parte do intérprete, mas indicadas pelo compositor, de que são exemplos a execução de trilos, ou o preenchimento de uma

---

<sup>6</sup> No caso das práticas musicais de tradição oral a reprodução é possível a partir de processos de memorização, mas as suas partes constituintes (temas, canções) são geralmente de curta duração o que permite uma aprendizagem rápida pela sua repetição cíclica; nas práticas mais complexas, como as músicas clássicas da Índia, essa aprendizagem ocupa vários anos de memorização e repetição (Bailey 1992, Racy 2000, Kassebaum 1987, Nooshin 2003).

<sup>7</sup> A partir da análise de exemplos musicais recolhidos em tribos índias americanas, Bruno Nettl questiona se haverá uma diferença essencial entre o que é composto e o que é improvisado. Tendo em conta que não há diferenças estilísticas consideráveis, que a notação não está presente, e que é, unicamente, a inspiração inesperada, em certos casos, que nos permite uma distinção. Sustenta ainda que este tipo de distinção também pode ser feita na música ocidental, comparando, por exemplo, o método cuidadoso de Beethoven com a criação rápida e espontânea dos *lieder* de Schubert, interrogando se fará mais sentido falar de composição lenta e composição rápida, ou se composição e improvisação serão, afinal, parte da mesma ideia (Nettl 1974).

partitura que apenas inclui baixo cifrado<sup>8</sup>. Pode consistir na inclusão de compassos, ou secções completas, como no caso das cadências barrocas ou clássicas. Estas cadências são incluídas na partitura pelo compositor, podendo o intérprete restringir-se unicamente ao que está escrito, ou usá-las apenas como uma espécie de guia para a execução. Pode considerar-se improvisação a transcrição de uma peça para instrumentos diferentes. Enquanto as notas da transcrição podem manter-se as mesmas da peça original, muitas vezes são mudadas para se adequar ao novo instrumento. Semelhante à transcrição é o “arranjo”, em que podem ocorrer alterações mais substanciais em relação à partitura original. Outro tipo de improvisação pode considerar-se quando há alteração da linha melódica principal, o que pode ocorrer ligeiramente e mantê-la claramente reconhecível, ou substancialmente modificada tornando-a distante da melodia original. Pode considerar-se improvisação quando se altera um acorde, ou uma sequência de acordes, mas mantendo a estrutura harmónica de base da peça (Benson 2003:26).

Considerando esta perspetiva de Bruce E. Benson (*idem*), a improvisação integraria qualquer interpretação de composição musical materializada na alteração dos parâmetros referidos ou outros ainda, como a velocidade de execução ou a dinâmica de expressão, por exemplo. No entanto, o paradoxo contido na definição do termo parece evidenciar-se novamente, uma vez que as alterações de parâmetros são previamente definidas e repetidas, retirando-lhe o carácter de imprevisibilidade, ou extemporaneidade, próprio da sua especificidade.

## **2) Géneros Musicais com Componente de Improvisação**

Entre os géneros musicais com componente de improvisação será relevante a referência à Música Clássica Oriental, em que a aprendizagem do idioma musical se prolonga por vários anos, por um processo de memorização e reprodução, não recorrendo ao uso de partitura convencional. O conhecimento base, ou suporte lógico, do intérprete na música clássica oriental é constituído por um elevado número de modelos melódicos e rítmicos pré determinados, que adquirem sentido na compreensão

---

<sup>8</sup> O baixo cifrado é uma forma de notação numérica usada para definir o acorde (conjunto de, pelo menos, três sons simultâneos) a partir de uma só nota (um som) (Stephan 1968).

dos textos religiosos, metafísicos, que lhes servem de base, de fundamentação lógica. O músico, na sua prática performativa, que se traduz na execução de todo este material musical, em última análise deste idioma, inclui a sua espiritualidade, a adição ou subtração de sons, as suas variações de tempo, mas sempre dentro dos padrões melódicos e rítmicos rigorosamente pré determinados. Neste procedimento reside a sua improvisação e uma possível contradição no termo. A maior parte da música que executa foi memorizada e reproduzida durante vários anos, não está a ser criada no momento, não é espontânea, nem extemporânea, nem imprevista, que são atributos habituais de várias definições do termo improvisação, sendo por isso mais adequado, possivelmente, usar a palavra idiomática acoplada ao termo improvisação, tanto em relação à música clássica oriental, como à maioria dos géneros musicais com componente improvisacional. O músico improvisa realmente, pode adicionar ou subtrair sons, incluir variações de tempo, alterar a sequência de módulos, mas sempre dentro da estrutura rigorosamente pré concebida de material musical que constitui o idioma. O traço distintivo de improvisação reside, afinal, no facto de não executar exatamente da mesma forma os mesmos modelos, mas somente de forma semelhante, dependendo das variáveis já citadas, bem como no facto da execução não ser exatamente a mesma de músico para músico.

Encontram-se, igualmente, exemplos de improvisação na Música Ocidental, nomeadamente na flexibilização de interpretação na Música Medieval (em que a partitura não inclui ainda com precisão todos os parâmetros requeridos, principalmente no plano rítmico), na escola de órgão do Período Barroco (em que a execução parte da improvisação sobre um baixo cifrado, além de ser prática comum o organista improvisar em partes do serviço litúrgico), bem como nas cadências do Período Clássico e Romântico (algumas anotadas e suscetíveis de escolha por parte do intérprete).

O jazz pode considerar-se como o género musical com elementos de improvisação mais divulgado e disseminado desde o início do século XX, sendo uma das principais influências da música improvisada portuguesa que se constitui como objeto de estudo nesta dissertação. A sua fundamentação histórica, conceptual e estética reside na cultura africano-americana que se constituiu e desenvolveu a partir da deslocação forçada de milhões de africanos para o continente americano, particularmente para a costa sul dos atuais Estados Unidos da América (Delta do Mississípi), durante aproximadamente três séculos, do século XVI até à segunda metade



do século XIX. Este êxodo, perpetrado pelas potências coloniais da época<sup>9</sup>, foi considerado como uma diáspora do Atlântico Negro, no sentido em que escravidão, perseguição, tráfico humano e genocídio, foram partes integrantes e determinantes desse processo, e em que a constituição de uma consciência de diáspora se desenvolveu através de uma dinâmica social de memória e reprodução (Gilroy 1993). Foi nesta dinâmica que os africanos desenvolveram processos de construção e afirmação de identidade no novo território, baseados na reprodução de especificidades culturais com caráter de improvisação, a partir de danças, cânticos de tradição oral, e prática instrumental com o recurso a instrumentos rudimentares fabricados com qualquer material (Candé 1980)<sup>10</sup>. Após a “Proclamação de Emancipação”<sup>11</sup>, essas práticas disseminaram-se pelos estados da costa leste dos Estados Unidos, nomeadamente os cânticos de tradição oral, que constituíram, inicialmente, os *spirituals*, cujo conteúdo era de caráter religioso, e, os *blues*, baseados na vivência do quotidiano: trabalho, amor, sofrimento e tristeza. Os *blues*, ou, simplesmente, o *blues*, assim denominado como género musical, constitui a base musical, o idioma seminal, do jazz.

A interação entre fatores raciais, sociais e comerciais (desenvolvimento da indústria musical, publicação de partituras e, posteriormente, a gravação de fonogramas) espoletou o desenvolvimento de vários estilos de música sincopada (desde o *cakewalk* ao *ragtime*), que estiveram na origem de estilos musicais (por exemplo: *swing*, *bebop*, *hardbop*, *free-jazz*) que viriam a ser integrados no género alargado denominado por jazz.

---

<sup>9</sup> Nomeadamente a Inglaterra, mas também a Espanha, Portugal, França e Holanda.

<sup>10</sup> Alguns elementos que constituíram esses cânticos têm origem nos inícios da escravidão no continente africano, quando da expansão árabe iniciada pelo norte de África, desde sensivelmente 700 d.C. Esses escravos apreenderam, muito possivelmente, melodias do Islão de caráter modal, cuja influência se pode verificar nos *blues* (Diouf 1998).

<sup>11</sup> A Proclamação de Emancipação foi uma ordem executiva emitida pelo presidente dos Estados Unidos, Abraham Lincoln, em 1863, durante a Guerra Civil Americana. Foi uma lei que não passou pelo Congresso, e proclamou a libertação dos escravos em dez estados, tendo-se aplicado aos restantes à medida que a União avançou. A Proclamação não compensou os donos dos escravos, por si só não ilegalizou a escravatura, e não constituiu os ex-escravos como cidadãos (<http://en.wikipedia.org/wiki/EmancipationProclamation>).

### 3) Estrutura harmónica e melódica

A estrutura melódica e harmónica do *blues* baseia-se nos princípios da tonalidade que, por sua vez, se fundamentam na divisão da oitava<sup>12</sup> em doze meios-tons (temperamento igual, desde 1700, formando a escala cromática), e na escala diatónica que é constituída pela sequência de sete sons mais um (o primeiro som repetido). Na escala cromática as relações entre cada um dos sons (notas ou graus) é de meio-tom<sup>13</sup>. Na escala diatónica as relações de meio-tom verificam-se apenas em duas situações da sequência, nas restantes essas relações são de um tom. Matematicamente, a diferença entre a escala cromática e a diatónica reside, assim, no facto de na escala cromática a relação entre cada um dos sons ser igual, de meio-tom, enquanto na escala diatónica se verificam apenas duas dessas relações, sendo as restantes de um tom, além do facto de a escala cromática ser constituída por doze sons e a diatónica só possuir oito (um dos quais repetido). Harmonicamente, a diferença entre as duas escalas afigura-se mais complexa porque na escala cromática não se estabelecem relações de hierarquia, ou “atração”, entre sons, denominando-se atonalidade, enquanto na escala diatónica essas relações de hierarquia, além de se estabelecerem, constituem a base do sistema tonal. Assim, no sistema tonal, partindo de qualquer um dos graus (notas) da escala diatónica, esse grau constitui-se como o primeiro grau da escala, sequenciando-se os seguintes em função desse, organizando-se hierarquicamente. O primeiro grau é o fundamental, a tónica (repetindo-se como oitavo), exercendo “atração” sobre todos os outros que se organizam hierarquicamente, constituindo-se o quinto grau como “dominante”, aquele que remete tendencialmente para o primeiro. A relação entre o quinto grau e o primeiro constitui-se como essencial dentro do sistema tonal, independentemente das relações estabelecidas com os outros graus, e está na base de toda a música fundamentada na tonalidade. Na atonalidade, como já referido, essas relações não se estabelecem, a qualquer um dos graus (notas) pode ser atribuído qualquer número de ordem porque não se constitui uma hierarquia.

O princípio da harmonia tonal baseia-se na constituição dos denominados “acordes” (grupos de notas simultâneas) que se formam a partir de cada um dos graus

---

<sup>12</sup> Sequência das sete notas (sons) musicais, repetindo a inicial.

<sup>13</sup> Meio-tom é o menor intervalo usado no sistema tonal ocidental, a menor “distância”, ou “medida” entre dois sons consecutivos.

da escala, sendo constituídos por um mínimo de três sons que se sobrepõem à distância de um intervalo de terceira (no caso de acordes denominados “perfeitos”, maiores ou menores). Um intervalo é considerado como a “distância” entre cada um dos graus (notas); tomando como referência a nota “dó”, as notas “dó e ré” formam um intervalo de segunda (“ré” é a segunda nota depois de “dó”); “dó e mi”, um intervalo de terceira, e sucessivamente; se a referência for, por exemplo, a nota “lá”, as notas “lá e si” formam uma segunda, “lá e dó” uma terceira, e sucessivamente. O acorde forma-se a partir da sobreposição de intervalos de terceira, por exemplo o acorde de “dó” é formado pelas notas “dó, mi e sol” (“mi” é a terceira nota depois de “dó”, e “sol” a terceira nota depois de “mi”), sendo mais comum designar a constituição do acorde, no seu estado fundamental, como formado pelo primeiro grau, pelo terceiro e pelo quinto grau. Podem ainda acrescentar-se mais notas (graus) tornando o acorde mais complexo.

A estrutura harmónica do *blues* baseia-se, assim, em uma sequência de relações entre os acordes constituídos a partir dos graus da escala diatónica que se pode esquematizar da seguinte forma: I – IV – I – V – I (pelo uso de numeração romana), ou seja, inicia-se no primeiro grau (tónica), seguindo-se o quarto grau (subdominante), repetindo o primeiro, seguidamente o quinto grau (dominante), regressando ao primeiro grau para a conclusão da sequência. Esta estrutura sequencial encontra-se igualmente subjacente no jazz (desde o *charleston*, *dixieland*, *swing*, *bebop*, *hardbop*, *cool jazz*, por exemplo) até ao free jazz na sua segunda fase, a partir dos anos 60 (gravações dos saxofonistas Ornette Coleman, *Free Jazz*, 1960, John Coltrane, *Ascension*, 1965), considerando numa primeira fase exemplos situados entre 1949, como o pianista Lennie Tristano, e 1959, saxofonista Ornette Coleman, em que a estrutura sequencial, pontualmente, ainda é usada. Harmonicamente, o free jazz dispensa essa progressão.

A estrutura melódica do *blues* baseia-se na escala pentatónica com elementos de carácter modal. A escala pentatónica (também escala oriental) é constituída por cinco sons, cujas relações entre si são de um tom, havendo uma que é de tom e meio. Não possui relações de meio-tom. Os modos, simplificando, são sequências de sons, como as escalas, com o mesmo número de relações de tom e meio-tom existentes na escala diatónica, mas que se situam em posições diferentes na progressão sequencial. A mistura destas duas influências constitui uma das bases melódicas do *blues*, bem como do jazz até 1960. Com o free jazz, a partir de 1960, verifica-se a introdução da escala

cromática no discurso melódico, bem como a exploração de outros sons que não os inerentes a qualquer das escalas, principalmente nos instrumentos de sopro, excedendo a tessitura do instrumento, recorrendo a técnicas de execução não convencionais.

#### **4) Música Improvisada de Tendência Transidiomática**

“Nova música improvisada”, “improvisação livre”<sup>14</sup>, “improvisação total”, “improvisação não idiomática”, “improvisação eletroacústica”, “música contemporânea improvisada”, “improvisação aberta”, ou apenas “música improvisada”, são algumas das designações usadas para referir uma prática musical que emergiu na segunda metade do século XX, nos Estados Unidos e na Europa, a partir da utilização de material próprio de outros géneros musicais e da experimentação e criação de novos sons e instrumentos. A pluralidade de termos usados para referir a mesma prática musical revela alguma falta de consenso em relação à sua definição, provavelmente devido ao facto de esta prática permitir usar material musical próprio de géneros tão diversificados como o dodecafonismo, o jazz, o free jazz, o rock, a música concreta, a música clássica de países asiáticos, músicas de tradições africanas, americanas ou da Oceânia, ou a tradição clássica ocidental (Bailey 1992, Lewis 1996).

Na tentativa de encontrar um termo comum abrangente para a sua definição parece ser o uso da palavra “idioma” o que melhor se enquadra nesse propósito. Como outras palavras não específicas do vocabulário musical e originárias da linguística, (de que “discurso”, “frase”, ou “linguagem” são exemplos), a palavra “idioma”, além do seu significado próprio como língua de um povo ou nação, possui igualmente a significação de “forma de expressão característica de um período, pessoa ou movimento”: “particularidade de estilo” que pode ser aplicada às áreas artísticas, nomeadamente à música (Machado 1967). Em meados dos anos 70, o guitarrista e teórico, Derek Bailey<sup>15</sup>, usou a noção de “improvisação idiomática” para clarificar a distinção entre

---

<sup>14</sup> Opiniões sobre improvisação livre são abundantes e diferem bastante. Vão desde a perspectiva de que execução livre é a coisa mais simples do mundo e não requer nenhuma explicação, até à visão de que é uma coisa complicada para além de qualquer discussão. Há aqueles para quem é uma atividade que não requer saber musical, nenhuma habilidade ou conhecimento musical, ou experiência de qualquer espécie, e outros que acreditam que só pode ser alcançada pelo uso de dimensões altamente sofisticadas, pessoais, técnicas e virtuosistas (Bailey 1992:85).

<sup>15</sup> Derek Bailey (1930-2005), guitarrista e teórico inglês, foi, igualmente, dos primeiros músicos de referência da nova corrente, na Europa. Escreveu o livro *Improvisation, Its Nature and Practice in Music*, em meados dos anos 70 (editado em 1980 e reeditado em 1992), onde desenvolveu os conceitos de

música improvisada que incluía elementos identificáveis de um estilo ou linguagem musical (desde a música medieval ao free-jazz), da prática de música improvisada que possivelmente não incluiria elementos facilmente identificáveis de outros estilos ou linguagens musicais – a “improvisação não-idiomática”<sup>16</sup>.

Adicionalmente, Bailey introduziu também o termo “não-idiomática” para especificar o já referido conceito da corrente denominada “improvisação livre” que se desenvolveu na Europa e nos Estados Unidos a partir dos anos 50, incorporando elementos de vários idiomas musicais, nomeadamente da denominada “música indeterminada”, concebida por John Cage<sup>17</sup>, e do free jazz (Bailey 1992). A designação “improvisação livre” conotou, tendencialmente, esta corrente com o free jazz que se constituiu como expressão musical do movimento pelos direitos civis da população negra africano-americana. Esse movimento teve repercussão na Europa, materializada em diversas manifestações de contestação social, de que a música era um dos exemplos. Todavia, a contestação evidenciada pelos improvisadores europeus, ainda que solidária

---

“improvisação idiomática” e “improvisação não-idiomática” (v. Improvisação Musical). A sua atividade estendeu-se aos grupos Joseph Hoolbroke (1963), Spontaneous Music Ensemble e Music Improvisation Company (1968), além de uma extensa atividade a solo. Fundou a editora Incus, em 1970, foi co-fundador da publicação *Musics*, em 1975. Em 1976, formou a Company, por onde passaram músicos como o compositor e multi-instrumentista Anthony Braxton (n. 1945), o guitarrista e compositor Fred Frith (n. 1949), o saxofonista Steve Lacy (n. 1934), o percussionista Han Bennink (n. 1942), os saxofonistas John Zorn (n. 1953) e Evan Parker (n. 1944), entre outros.

<sup>16</sup> Usei os termos “idiomática” e “não-idiomática” para descrever as duas formas principais de improvisação. Improvisação idiomática refere-se, principalmente, à expressão de um idioma – como o jazz, o flamenco, ou o barroco – e adquire a sua identidade e motivação a partir de um idioma. Improvisação não-idiomática tem outras características, e encontra-se usualmente na assim denominada improvisação “livre” e, ainda que possa ser estilizada, não está normalmente obrigada a representar uma identidade idiomática (Bailey 1992).

<sup>17</sup> John Cage (1912-1992), compositor, filósofo, poeta e teórico musical. Introduziu a noção de aleatoriedade e indeterminismo na composição musical, tendo criado grande parte do seu repertório para bailado. Estudioso da filosofia oriental e do budismo zen, usou o I Ching, texto clássico chinês que serve de base a uma espécie de oráculo, para compor. Dois compositores foram relevantes para a sua formação: Henry Cowell (1897-1965) e Arnold Schoenberg (1874-1951). Cowell, compositor experimentalista, teórico musical e pianista, que explorou a atonalidade, modos não ocidentais e polirritmia, foi influência na criação das peças de Cage para piano preparado; Schoenberg foi importante na sua formação em termos de composição serial. Não obstante o seu contacto com estes dois compositores, Cage desenvolveu uma técnica de composição própria e muitas das suas partituras não incluem símbolos próprios da notação tradicional, mas texto, frases que sugerem ações. E apesar do seu carácter aleatório e indeterminado, a sua obra parece obedecer a um “acaso determinado” em que a improvisação possui uma função definida. Exemplos da sua influência, a partir dos anos 50, foram o movimento Fluxus, La Monte Young, Alan Kaprow, o grupo inglês AMM, Cornelius Cardew, Keith Rowe, Eddie Prévost, e compositores como Earle Brown e Morton Feldman, entre outros (Von der Weid 1997).

com o movimento africano-americano, continha outras variáveis específicas do meio em que ocorria. O termo “improvisação livre” incorporava, assim, o sentido de contestação africano-americana e o inconformismo europeu face à situação político-social estabelecida, no entanto, a questão da liberdade (historicamente mais ligada à população negra desde o início da escravidão) suscitou alguma resistência ao uso desta designação, bem como ao uso da designação “música indeterminada” e à própria fundamentação teórica da improvisação, por parte de teóricos africano-americanos como George Lewis<sup>18</sup>, entre outros. Essa resistência foi evidenciada partindo do pressuposto de que essas novas correntes se basearam no “branqueamento” do conceito de improvisação<sup>19</sup>. *“Aproximadamente ao mesmo tempo que a “liberdade” se tornava numa perspectiva animadora e em um objetivo musical para muitos músicos do jazz moderno, a improvisação ressurgiu na tradição “clássica” euro-americana – após um século e meio de negligência – sob a forma de peças indeterminadas, intuitivas e notadas graficamente”* (Borgo 2002).

Afigura-se relevante sublinhar, no entanto, outros aspetos relevantes da análise das novas correntes de improvisação em aditamento a esta perspectiva. Como exemplo, em 1939, John Cage concebeu *Imaginary Landscape 1*, incluindo gravações de mistura de sons, com várias velocidades de reprodução, baseando-se em uma conceção de criação de carácter aleatório. O desenvolvimento tecnológico, a criação de aparelhos de

---

<sup>18</sup> George E. Lewis (1952), compositor, instrumentista e académico. Membro do AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) desde 1971.

<sup>19</sup> Na conceção de Lewis, afiguram-se duas perspectivas na análise de prática musical em tempo real, uma “euro lógica” e uma “afro lógica”, que traduzem a inclusão de fatores extra musicais na fundamentação da improvisação em música. A perspectiva “euro lógica” prende-se com a conceção de “indeterminação” (indeterminacy) de John Cage, sustentada nos exemplos de elementos “indeterminados” na música europeia dos últimos dois séculos. A apropriação por Cage da então distinção corrente convencional entre música “jazz” e música “séria” que aparece na obra *Silence*, de 1961: “Jazz per se deriva da música séria. E quando a música séria deriva do jazz, a situação torna-se estranha” revela que deduziu fronteiras muito específicas quanto às músicas relevantes para a sua própria musicalidade, e que a sua ênfase em relação à espontaneidade e singularidade – não encontradas quer na música europeia quer na americana antes de Cage – chega oito ou dez anos após as inovações do *bebop* (Lewis 1996). O compositor Anthony Braxton foca a questão diretamente: “Tanto aleatório como indeterminismo são palavras que foram cunhadas para contornar a palavra improvisação e, como tal, a influência de sensibilidade não-branca”. A perspectiva afro lógica implica uma ênfase na narrativa pessoal e a harmonização da personalidade musical individual com os contextos sociais. Novos estilos de improvisação e composição são muitas vezes identificados por músicos africano-americanos com ideias de superioridade racial e, mais importante, como resistência e oposição ao desenvolvimento da expressão económica e social negra pela cultura americana branca dominante (Borgo 2002).

captação e difusão de som foram determinantes e decisivos no desenvolvimento das novas correntes de criação musical. Os recursos que o jazz, e naturalmente o *bebop*, utilizaram desta revolução técnica, nesses anos de 1940, foram apenas a amplificação do som e a gravação de fonogramas. Esses temas foram criados para instrumentação acústica: piano, contrabaixo, bateria, secção de sopros de madeira e metal, guitarra elétrica, voz amplificada pelo uso do microfone.

A componente de improvisação materializa-se nas partes solistas individuais e/ou de conjunto. No *bebop* não foi usada a exploração e criação de sons eletrónicos a partir da revolução tecnológica, tendo-se centrado na exploração sonora dos instrumentos acústicos. Na corrente indeterminada, além da exploração sonora dos instrumentos acústicos, foi incluída a criação de novas sonoridades não acústicas desenvolvidas a partir da utilização de novos recursos técnicos<sup>20</sup>. Exemplos desses recursos foram os instrumentos eletrónicos emergentes, nomeadamente os gravadores de fita magnética usados como instrumentos musicais (e não apenas para gravação do produto musical final), e aparelhos com componentes eletrónicas que viriam a constituir os sintetizadores analógicos e digitais<sup>21</sup>. Esta via de experimentação sonora constituiu-se como traço distintivo relevante em relação à conceção criativa no jazz, na medida em que incorporou mais um elemento estruturante na criação musical que foi a criação e exploração de novos sons, sendo que também a orgânica de improvisação difere, uma

---

<sup>20</sup> Há vários exemplos de construção de novos instrumentos no início do século XX. Sem pretender estabelecer qualquer critério de relevância, será importante referir: Thadeus Cahill que, em 1906, apresentou o Telharmonium, também conhecido por Dynamophone, um instrumento electro mecânico, com teclado e possibilidade de imitação de sons orquestrais, criado antes da amplificação sonora. Luigi Russolo inventou o Intonarumori, em 1913, que era composto por geradores acústicos de sons que permitiam criar e controlar a dinâmica e a altura de diferentes tipos de sons. Leon Theremin criou um instrumento eletrónico que ficou conhecido como Theremin, em 1920, a partir do desenvolvimento de métodos de medição de oscilação de alta frequência elétrica. Colaborou com Henry Cowell, em 1930, na criação do Rhythmicon, ou Polyrhythmophone, um teclado capaz de produzir notas em ritmos periódicos proporcionais à série dos harmónicos de um som fundamental escolhido. Maurice Martenot, em 1928, criou um instrumento que foi denominado Ondas Martenot, ou Ondium Martenot, cujo som é produzido pela variação de frequência da oscilação em tubos de vácuo (Dunn 1992).

<sup>21</sup> Sintetizador é um instrumento eletrónico capaz de produzir uma vasta gama de sons. Pode imitar outros instrumentos, ou gerar novos timbres. Nos anos 1930/40, os elementos básicos necessários para a sua construção – osciladores áudio, filtros, controladores de expressão, e outras unidades de efeitos – já tinham aparecido e eram utilizados em alguns instrumentos eletrónicos como, por exemplo, o Hammond Novachord, comercializado em 1939, que foi um precursor dos sintetizadores e órgãos eletrónicos (<http://en.wikipedia.org/wiki/Synthesizer>).

vez que não se verifica a inclusão de uma sequência harmónica para o desenvolvimento de partes solistas.

As referidas especificidades da música indeterminada constituem o seu idioma, complementado com o uso da aleatoriedade. Analogamente, na “improvisação não-idiomática” verifica-se a existência dessas especificidades; o termo, que parecia sugerir uma prática musical improvisada não recorrente a qualquer idioma, acaba por revelar-se paradoxal, como aliás o próprio Derek Bailey sublinhou:

*“Paradoxalmente, e apesar dos argumentos antes apresentados, parece-me agora que, na prática, a diferença entre improvisação livre e improvisação idiomática não é fundamental. Para o improvisador livre, a liberdade é como a expressão idiomática final para o improvisador idiomático, qualquer coisa como um Shangri-la. Na prática, o foco de ambos os músicos está, provavelmente, mais nos meios do que nos fins. Toda a improvisação tem lugar em relação ao conhecido, quer ele seja tradicional ou recentemente adquirido. A única diferença real reside nas oportunidades em improvisação livre de renovar ou mudar o conhecido, e provocar assim um processo em aberto que, por definição, não é possível na improvisação idiomática” (1992:142)<sup>22</sup>.*

Concluindo que toda a improvisação “tem lugar em relação ao conhecido”, Bailey parece sugerir que toda a improvisação é, afinal, idiomática; sugestão que se afigura sustentável considerando as contingências já referidas a propósito do termo “improvisação” e da improvisação musical; considerando ainda a possibilidade de o próprio instrumento transportar em si elementos de um idioma (nomeadamente a época da sua construção, o timbre, a afinação ou as técnicas de execução, por exemplo) juntamente com o facto de o músico, para improvisar, recorrer ao seu conhecimento base, ou suporte lógico, como já referido.

Serão várias as problemáticas associadas ao conceito de improvisação e de música improvisada, das quais a primeira poderá ser, eventualmente, a que encontra

---

<sup>22</sup> Mesmo que, eventualmente, se admita que um músico possa ter a capacidade de iniciar uma improvisação a partir de “nada”, sem recorrer a nenhum elemento de qualquer idioma musical, parece haver uma impossibilidade em conseguir manter esse procedimento até ao final porque a sequenciação de sons e silêncios durante um período de tempo fará, em princípio, emergir um discurso, podendo considerar-se que o idioma se vai constituindo durante a execução.



associada à sua designação. Consequentemente, para designar a improvisação “não-idiomática” (ou ainda “improvisação livre”, “nova música improvisada”, “improvisação total”, “improvisação electro-acústica”, por exemplo) afigurar-se-ia mais abrangente usar o termo “transidiomática”, incluindo no prefixo “trans” possíveis elementos complementares de sentido, como transversalidade e transcendentalidade; transversalidade, no sentido em que possibilita o uso de elementos de qualquer idioma musical (sem, no entanto, evidenciar a predominância de um deles) e no sentido em que suscita a interligação com outros idiomas que não exclusivamente musicais, como a pintura, o texto, a dança ou o vídeo, por exemplo; transcendentalidade, no sentido da intenção de superar o uso de idiomas musicais já interiorizados, originando a emergência de elementos que possam constituir um idioma eventualmente inédito; transcendentalidade, também, no sentido de transcendência do discurso individual através do estabelecimento da comunicação entre músicos durante uma improvisação<sup>23</sup>. No entanto, considerando que o termo “transidiomática” não foi usado pelos músicos improvisadores da época referente a esta dissertação, a sua prática musical será referida pelo termo “música improvisada” (o mais usado na época referente) complementado pela referência “de tendência transidiomática”, constituindo-se como objeto central de análise neste estudo.

Partindo do conceito de transversalidade referido na prática de música improvisada de tendência transidiomática, o facto de se constituir como transversal a qualquer idioma musical não implica necessariamente a utilização de elementos de todos os idiomas disponíveis no suporte lógico por parte do músico, bem como não requer que o uso desses elementos seja evidente. Verifica-se a propensão para a utilização de conteúdos dos idiomas evitando evidenciar as suas formas (Paes 2012). Por outras palavras, pretende-se recorrer a elementos idiomáticos evitando tornar o idioma reconhecível, processo que é complementado pela possível transcendência dos idiomas de referência, originando a emergência de um idioma inédito. Igualmente, ao nível da comunicação entre músicos, verifica-se a eventual transcendência do discurso individual em um processo que parece só encontrar explicação ao nível da subjetividade. Objetivamente, parece ser possível reconhecer, separar, quantificar

---

<sup>23</sup> O termo “trans-idiomática” foi criado pelo crítico e jornalista musical, Rui Eduardo Paes, tendo-o usado a propósito de improvisação no rock, no livro “Ruínas” (1996). O mesmo termo foi-me sugerido pelo linguista António Branquinho Pequeno, mas com diferente grafia consequente à regra gramatical.

componentes do processo cognitivo que ocorre durante uma improvisação, como já referido (Kenny e Gellrich 1998), mas a forma como se estabelece a comunicação entre músicos que não se conhecem previamente e se encontram pela primeira vez parece difícil de definir<sup>24</sup>.

As contingências da transversalidade e transcendentalidade fazem com que os músicos recorram, muitas vezes, a fórmulas já utilizadas, recursos individuais que se vão acumulando no seu conhecimento base, e que pode considerar-se serem as partes constituintes do seu idioleto<sup>25</sup>. O idioleto materializa-se na forma específica como cada músico utiliza o material musical existente no seu suporte lógico individual, ou seja, na forma como desenvolve o processo de escolha e decisão de conteúdos de idiomas interiorizados. Este processo não se afigura constituído apenas pela adição explícita de conteúdos idiomáticos, mas por sequenciação de elementos de síntese desses conteúdos, materializando-se de forma subjetiva.

Uma segunda problemática na música improvisada de tendência transidiomática poderá, possivelmente, residir no facto de não serem pré-definidos parâmetros rítmicos ou melódicos para a sua materialização, esses parâmetros emergem durante a execução e são uma consequência dos processos de escolha e decisão individuais de conteúdos idiomáticos. A ausência de pré-definição rítmica constitui um dos traços distintivos relevantes em relação, por exemplo, ao free jazz, uma vez que neste género se verifica a existência de marcação rítmica constante pelo uso de contrabaixo (ou baixo elétrico) e bateria. Esses instrumentos não são obrigatoriamente incluídos na formação instrumental em música improvisada e, quando incluídos, não é suposto manterem uma

---

<sup>24</sup> Uma improvisação em grupo é um fenómeno social complexo. Durante uma performance há uma interação subtil, uma espécie de teia de necessidades e intenções psicológicas individuais, tarefas técnicas e dificuldades associadas com a execução de instrumentos musicais, a consciência da audiência (se a performance for pública) e, questão central, reações conscientes e não conscientes a estímulos sonoros. As distribuições cognitivas, neste contexto, ocorrem entre músico e instrumento, entre dois ou mais músicos, e entre músicos e a música em si (Burrows 2004).

<sup>25</sup> Idioleto é uma variação de uma língua específica a um indivíduo, constituída pela forma única como ordena e articula palavras e frases (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Idioleto>). “Há formas de perspetivar e definir um idioleto musical. Pode perguntar-se qual música um individuo “conhece”, mas primeiro seria desejável definir “conhecimento”, se no seu significado de habilidade de execução, reconhecimento, alguma espécie de identificação com o eu, admissão de gosto, ou alegada compreensão” (Nettl 1983). “O timbre pessoal é o signo de identidade do idioleto. Cada improvisador trabalha sobre idioletos, sub-linguagens que lhe são exclusivamente próprias. Como que a música contemporânea improvisada é a apologia do idioleto, enquanto a música escrita é a apologia do idioma” (Barreto 1995).

marcação rítmica constante. A comunicação estabelecida entre os músicos fundamenta-se na possibilidade de emergência de um processo de pergunta e resposta, o que não proporciona a produção constante de som por parte de qualquer um dos músicos intervenientes. Ouvir revela-se tão importante quanto produzir som, a produção de som adquire sentido como consequência do exercício do silêncio, constituindo uma das características da subjetividade que se verifica no processo de comunicação entre músicos.

A prática mais comum neste género improvisacional constitui-se, assim, como a não programação prévia de qualquer tipo de parâmetro, observando-se, no entanto, uma regra implícita no significado paradoxal do termo “improvisação” que se traduz no facto de, se considerada a imprevisibilidade do evento musical, este não voltará, em princípio, a ocorrer; na música improvisada de tendência transidiomática qualquer evento ocorrido não deve, em princípio, voltar a ocorrer, o que significa não repetir eventos<sup>26</sup>. Esta espécie de regra única raramente é cumprida, tendo a ver com o tempo que dura a execução, a própria capacidade de memorização dos músicos e as contingências que se estabelecem no processo de comunicação. A execução não é programada, mas esta afirmação também não se constitui como regra imperativa. Usualmente, apenas é definido, à partida, o tempo de duração da execução, podendo essa definição ser complementada com a hipótese, ou não, de esse tempo ser fracionado, ou seja, dividindo a execução com a duração de, por exemplo, uma hora, em partes de quinze ou vinte minutos, ou, pelo contrário, não a dividir e optar por uma execução contínua; sendo que, em muitos casos, esse processo acontece sem programação, desenvolvendo-se à medida que se estabelece a comunicação entre os músicos.

O domínio da técnica instrumental e a relação do músico com o seu instrumento musical constituem-se, eventualmente, como uma terceira problemática relevante em improvisação (Bailey 1992). Pode considerar-se que a maior parte dos instrumentistas de *blues* e de *jazz* desenvolveram a sua técnica instrumental de forma autodidata, ouvindo e imitando intérpretes de referência, até eventualmente conseguirem construir

---

<sup>26</sup> A esta problemática encontra-se associada a questão do erro em improvisação. Eventualmente, a repetição de eventos poderá ser considerada como tal, no entanto, contingências temporais e de memorização põem em questão a sua factualidade. Por princípio, não haverá sons ou intervenções erradas em improvisação, existirão, porventura, intervenções mais ou menos conseguidas, em que a questão do erro depende da subjetividade da avaliação de quem executa ou de quem ouve.

um som próprio. Na música clássica oriental verifica-se um processo semelhante, em que o músico desenvolve a sua técnica pela imitação dos modelos do mestre, como já referido. Na tradição clássica ocidental a aprendizagem do instrumento realiza-se nas escolas de música, nos conservatórios, incluindo o domínio da leitura de notação e a prática de repertório específico de cada instrumento. O domínio da técnica instrumental revela-se como parte essencial na prática da maioria dos géneros musicais<sup>27</sup>. No entanto, quanto à sua importância em improvisação, a questão não é consensual, verificando-se duas conceções aparentemente díspares: a de que o domínio da técnica instrumental potencia a capacidade de improvisar (cf. depoimentos de John Stevens e Steve Lacy em Bailey 1992:99), e a de que a técnica instrumental e o próprio instrumento não se constituem como elementos relevantes em improvisação (cf. depoimento de Ronnie Scott em Bailey 1992:101). A aprendizagem da técnica instrumental ocidental tradicional (em escolas de música, conservatórios) pode constituir-se até, eventualmente, como fator inibidor em improvisação, uma vez que a atividade de execução do instrumento é separada do processo de criação de música (Bailey 1992)<sup>28</sup>. Outra contingência no processo de aprendizagem tradicional do instrumento é a não incidência na sua exploração sonora a nível acústico, centrando-se na obtenção de sonoridades próprias do repertório de tradição musical ocidental (cf. depoimento de John Stevens em Bailey 1992:98)<sup>29</sup>. Por outro lado, verifica-se a conceção entre

---

<sup>27</sup> Pierre Boulez, compositor e maestro francês, sustenta que a improvisação só faz sentido se o músico tiver realizado a aprendizagem e formação clássica do instrumento, além de que os improvisadores são possuidores de uma “memória inadequada”, que, em vez de ser uma estratégia para evitar clichés, é responsável pela sua produção (Peters 2009).

<sup>28</sup> «No não improvisador, particularmente no músico “clássico”, não há sinal do impulso instrumental. Uma razão porque o treino *standard* ocidental produz não improvisadores (e não produz apenas violinistas, pianistas, etc: produz especificamente não improvisadores, músicos declaradamente incapazes de tentar improvisação) é a de que, além de ensinar a tocar, ensina que a criação de música é uma atividade separada da de tocar um instrumento. Aprender a criar música é um estudo à parte totalmente separado de tocar um instrumento. Música para o instrumentista é um conjunto de símbolos escritos que ele interpreta o melhor que pode. Eles, os símbolos, são a música, e a pessoa que os escreveu, o compositor, é o fazedor de música. Ao instrumentista não é solicitado fazer música. Ele pode contribuir com a sua “interpretação” talvez, mas julgando a partir das mais reportadas observações sobre o assunto, os compositores preferem que o instrumentista limite a sua contribuição ao instrumento, mantendo-o afinado, e ser capaz de o usar seguindo, o mais exatamente possível, quaisquer instruções que lhe possam ser dadas. A visão que um improvisador tem do instrumento é totalmente diferente» (Bailey 1992:98).

<sup>29</sup> John Stevens: “A improvisação é a base da aprendizagem de um instrumento musical. Mas o que acontece realmente? Decides que queres um determinado instrumento. Compras o instrumento e pensas: vou procurar um professor, e, quem sabe, dentro de sete ou oito anos já conseguirei tocá-lo. E dessa forma perdes uma parte de experiência musical importante. Estudar formalmente com um professor pode

improvisadores de que o instrumento e o domínio da sua técnica têm um papel secundário em improvisação, e o que se constitui como realmente importante é a energia mental e o impulso criativo do improvisador (cf. depoimentos de Ronnie Scott e Leo Smith em Bailey 1992:101)<sup>30</sup>.

Uma questão que se pode colocar a partir do pressuposto destas duas concepções é a de perceber como se forma o conhecimento base, ou suporte lógico do músico improvisador que prescinde do domínio da técnica instrumental, focando-se no exercício do impulso criativo e na capacidade da sua energia mental. Os recursos de um improvisador que domina a técnica de um instrumento musical parecem favorecer, à partida, a capacidade de improvisação, no entanto, no caso de improvisadores que usam, exclusivamente meios eletrónicos em práticas de improvisação (geradores de sons, artefactos amplificados por meio de microfones de contacto, computadores, por exemplo), não se observa a existência de técnica instrumental, pelo menos no seu sentido “tradicional”. Será ainda de sublinhar a importância do tipo de meios e/ou instrumentos utilizados na prática de música improvisada. As contingências de produção e receção revelam-se distintas em três tipos a considerar: na utilização de meios e/ou instrumentos exclusivamente acústicos, no uso da adição de meios e/ou instrumentos acústicos e eletrónicos, e na utilização de meios e/ou instrumentos exclusivamente eletrónicos, conferindo especificidades de execução e de materialização sonora em cada um deles.

Pode considerar-se que as duas concepções referidas a propósito da técnica instrumental se encontram representadas nos dois músicos que se constituem como exemplos paradigmáticos da música improvisada de tendência transidiomática, em Portugal, nos anos 70 (cujo percurso artístico é desenvolvido nos capítulos IV, V e VI desta dissertação). Carlos Zíngaro, violinista, compositor, poderá incluir-se na concepção

---

ser a forma correta de atingir certos fins específicos, mas fazer só isso é uma forma distorcida de abordar um instrumento musical. É preciso ter em consideração que a investigação individual do instrumento – a sua exploração – é totalmente válida” (Bailey 1992:98).

<sup>30</sup> “Não importa que espécie de instrumento tocas, um Stradivarius ou um tambor, é a pessoa que está atrás que conta. Tecnicamente o instrumento tem que ser derrotado. O objetivo é fazer no instrumento aquilo que poderias fazer sem um instrumento” (Bailey 1992:101). “Técnica, para o improvisador, não é apenas o consumo de um método *standard* abstrato, mas mais uma sintonia direta com a energia mental, espiritual e mecânica, necessária para exprimir um impulso completamente criativo” (Leo Smith in Bailey 1992:99). “Eu pratico para me tornar o mais familiar e o mais próximo possível do instrumento. O ideal seria ser capaz de tocar o saxofone como se toca um kazoo” (Ronnie Scott in Bailey 1992:101).

que atribui um papel fundamental ao domínio da técnica instrumental em improvisação, tendo iniciado a aprendizagem do instrumento no âmbito da formação tradicional ocidental. Formou o grupo Plexus e, simultaneamente, participou em projetos de outras áreas musicais como a música para teatro e cinema (como instrumentista e compositor), a música popular portuguesa, e o jazz *standard*, ou *mainstream*. A diversidade de géneros musicais abordados por Zíngaro é reveladora da sua versatilidade e domínio da técnica instrumental, tendo incluído meios eletrónicos de processamento de som nas suas execuções, mais tarde, e enveredado intencionalmente por uma linha estético-musical de improvisação. Jorge Lima Barreto, poli-instrumentista, compositor e ensaísta, inclui-se na segunda conceção referida, tendo iniciado a aprendizagem instrumental do piano como autodidata e mais tarde na Juventude Musical Portuguesa, não se focando no desenvolvimento da técnica do instrumento, tendo mesmo iniciado a sua atividade musical, simultaneamente, como baterista e pianista no grupo Anar Band. A sua abordagem instrumental realizou-se tendencialmente a nível concetual e teórico, conceção que deixou explicitada na sua obra que se estende por vasto número de artigos, entrevistas e livros publicados. Pode considerar-se que, para Lima Barreto, a atitude conceptual, em improvisação, era mais importante que a sua execução técnica instrumental, integrando-se eventualmente na atitude “*anti-instrumento, não importando que espécie de instrumento se toca; é a pessoa que está atrás que conta*” (Bailey 1992:101).

O discurso musical resultante da prática de música improvisada de tendência transidiomática afigura-se, também, constituído pela “articulação de narrativas divergentes individuais” (Borgo 2002) que de algum modo se complementam, fundamentando-se em princípios comuns de que se podem considerar exemplos o inconformismo em relação a estéticas dominantes, a exploração e experimentalismo de novas sonoridades, o estabelecimento de comunicação materializada na partilha de idioletos, a recusa de estagnação criativa e uma espécie de militância interventiva. A aparente liberdade do improvisador raramente é o momento inspirador que parece ser. A improvisação requer uma forte memória: memória dos parâmetros do instrumento, do corpo, da tecnologia disponível, dos parâmetros da estrutura e qual o lugar a ocupar dentro dela e em que altura temporal, dos parâmetros do idioma (Peters 2009).

Uma quarta questão problemática parece residir, porventura, na questão do registo áudio ou vídeo de música improvisada, proporcionando audição posterior e

eventual comercialização. Considerando algumas das características específicas, já referidas, na improvisação tendencialmente transidiomática, como a espontaneidade, a imprevisibilidade, e a sua particularidade como manifestação criativa que se materializa na comunicação que, eventualmente, se estabelece, durante a execução, entre músicos e entre músicos e audiência (sendo um dos seus traços distintivos o facto de se constituir como algo que acontece nesse momento e que pode não voltar a ocorrer), o registo áudio e/ou vídeo parece suscitar questões algo contraditórias<sup>31</sup>. Também o facto de esse registo proporcionar uma eventual comercialização pode ser considerado como uma discrepância em relação ao carácter contestatário e de marginalidade que afetam muitos discursos associados à música improvisada, nomeadamente em relação à indústria musical.

*“Pouca música improvisada sobrevive à gravação. Uma das razões é simples. As ilusões técnicas praticadas na gravação (“ao vivo” ou em estúdio) são inimigas da mudança constante de balanços e funções que se operam no interior da maior parte de improvisação livre. Possibilidades de gravação como a redução, “presença”, compressão, filtros e espectro stereo, só servem normalmente para juntar ou perturbar elementos importantes”* (Bailey 1992:103).

A gravação parece constituir-se como objeto exterior à execução, como refere Cornelius Cardew<sup>32</sup>: *“O que a gravação produz é um fenómeno separado, algo mais*

---

<sup>31</sup> “Em todas as suas funções e aparências, a improvisação pode ser considerada como a celebração do momento. E nisto a natureza da improvisação lembra exatamente a natureza da música. Essencialmente, a música é fugaz; a sua realidade é o seu momento de execução. Pode haver documentos que reportam a esse momento – partitura, gravação, eco, memória – mas para o antecipar ou recordar. A improvisação, não preocupada com qualquer documento preparatório ou residual, está completamente de acordo com a natureza não documental da performance musical, e a sua efemeridade partilhada dá-lhes uma compatibilidade única” (Bailey 1992:142).

<sup>32</sup> Cornelius Cardew (1936-1981), compositor inglês, foi um dos primeiros músicos influentes da nova corrente de improvisação, na Europa. Estudou com Karlheinz Stockhausen, em Colónia, Alemanha, de 1958 a 1960, onde teve oportunidade de assistir a alguns concertos de John Cage, que também aí se encontrava, nessa altura. Os conceitos de música indeterminada e aleatoriedade de Cage, materializados na produção de partituras experimentais, influenciaram o seu processo criativo, tendo integrado o grupo AMM, em 1966, onde teve a possibilidade de explorar a improvisação sem recurso a partitura. Em 1968, formou a Scratch Orchestra, numeroso ensemble experimental, direcionado para a execução das suas conceções experimentais de que Treatise, uma partitura gráfica de 193 páginas, que inclui parte considerável de liberdade de interpretação, foi um dos exemplos. A Scratch Orchestra realizou vários concertos, tendo mantido a sua atividade até 1972, altura em que Cornelius Cardew passou a fundamentar

*estranho que a própria execução, uma vez que o que se ouve em fita ou disco é, na realidade, a mesma execução mas retirada do seu contexto natural. Qual a importância do contexto natural? Ele fornece uma partitura que os músicos estão a interpretar inconscientemente – uma partitura que coexiste inseparavelmente com a música, lado a lado com ela e sustentando-a”, ou Alain Danielou: “Da música viva, em que a improvisação representa uma parte essencial, um disco gravado dá-nos apenas um momento congelado ou fixo, como uma fotografia de um bailarino” (idem:104). As contingências que ocorrem na gravação de música improvisada podem aplicar-se, eventualmente, a outros géneros musicais, como sustenta Lionel Salter, a propósito da gravação de música barroca: “Não tenho a certeza de que a gravação seja útil para mais alguma coisa do que referência” (ibidem:103).*

Considerando a possibilidade de configuração da música improvisada como género musical (ainda que múltipla na sua designação), será relevante voltar a referir que a música indeterminada de John Cage e a estética do free jazz influenciaram a emergência, na Europa e nos Estados Unidos, da corrente denominada “improvisação livre” (Sansom 2001). Convirá sublinhar que, a partir de finais dos anos 50 e durante os anos 60, essa corrente era representada por grupos como AMM, em Inglaterra (Lou Gare, Eddie Prévest, Keith Rowe), Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza, em Roma, Itália (Mário Bertoncini, Franco Evangelisti, Ennio Morricone, Frederic Rzewski, entre outros), Association for the Advancement of Creative Musicians, AACM, em Chicago, Estados Unidos (Muhal Richard Abrams, Anthony Braxton, Jodie Christian, Steve McCall, Wadada Leo Smith, George Lewis, entre outros), grupo Joseph Holbrooke, Sheffield, Inglaterra (Derek Bailey, Tony Oxley, Gavin Bryars), Spontaneous Music Ensemble, Londres (Derek Bailey, Evan Parker, Kenny Wheeler, Dave Holland, John Stevens), MIC, Music Improvisation Company (Derek Bailey, Evan Parker, Jamie Muir, Hugh Davies), entre outros. Será relevante referir ainda, provenientes dos Estados Unidos, músicos como Collin Walcott, Don Cherry, Cecil Taylor, Miles Davis, e formações como o Art Ensemble of Chicago e a Sun Ra Orchestra, entre outros exemplos, cuja prática musical se fundamentou na estética do

---

a sua prática musical em princípios políticos de tendência marxista e maoista, rompendo com a linha estético-musical que havia seguido até então (Cope 2001).



jazz e free jazz, mas que, simultaneamente, incluíram elementos próximos da linha estético-musical de “improvisação livre”.

Das questões desenvolvidas neste capítulo, será relevante realçar o caráter contraditório do conceito de improvisação, nomeadamente quando aplicado a práticas musicais, no que concerne à sua imprevisibilidade e extemporaneidade, revelando-se lícito concluir que essas especificidades se aplicam em relação a processos cognitivos eventualmente demonstráveis na área da biologia e da psicologia, por exemplo. Em relação à música improvisada que se constitui como objeto de estudo nesta dissertação, será de referir o caráter não consensual da sua designação, inicialmente “improvisação livre”, ou “jazz contemporâneo”, entre outras designações, uma vez que se revela como prática improvisacional suscetível de incorporar elementos dos idiomas existentes no conhecimento base, ou suporte lógico do músico, conferindo um sentido pouco exato no que respeita a liberdade, além de não se restringir a apenas um idioma, na circunstância, o jazz. Considerando que a improvisação musical se desenvolve em relação a um idioma, será de realçar componentes dos vários géneros de improvisação idiomática que são comuns à música improvisada que recorre a mais que um idioma, circunstancialmente, de tendência transidiomática. Elementos da música clássica oriental, como a repetição de módulos melódicos ou a organização livre de componentes rítmicas, são frequentemente incorporados, da mesma forma que se observa a flexibilização da execução da melodia na música medieval de tradição ocidental, bem como a flexibilização na leitura de partituras no período barroco, assemelhando-se ao procedimento de interpretação das partituras gráficas, ou “peças-jogo”, na música improvisada. Verifica-se serem igualmente integrados elementos do free jazz, como a exploração acústica de sonoridades não convencionais, principalmente nos instrumentos de sopro, além da flexibilização da tonalidade própria deste género musical. Componentes das tendências experimentalistas da música erudita, nomeadamente a exploração eletrónica do som, são também integradas na prática de música improvisada. O facto de recorrer a todas estas influências vem dificultando a sua configuração como género musical, constituindo-se, eventualmente, como tal, mas carecendo de denominação consensual, sendo-lhe atribuídas múltiplas designações.

## Capítulo II – Contexto político, social e cultural em Portugal nos anos 1960-1980

Considerando que «música é um fenómeno humano específico que existe apenas em termos de interação social», citando Alan Merriam em *The Anthropology of Music* (1964), afigurou-se relevante apresentar um resumo histórico dessas três décadas, em Portugal, propondo sublinhar as situações de instabilidade política e social que terão condicionado as práticas de criação artística no país, particularmente as práticas de música improvisada, que se desenvolveram num quadro de contestação e oposição à ideologia dominante.

O contexto político e social de Portugal, em 1960, revela-se como resultante da continuidade do regime institucionalizado em 1933, denominado Estado Novo, considerando que a situação nos anos 60 era já diferente, mas o líder do governo continuava a ser o mesmo<sup>33</sup>. O regime, de carácter ditatorial e colonialista, era alvo de pressões para a descolonização no âmbito das Nações Unidas desde os anos 50, a eclosão da guerra colonial em 1961 deteriorou ainda mais a situação no plano internacional, além do agravamento das condições económicas e sociais que se verificaram a nível interno<sup>34</sup>. No início dos anos 70, a contestação agudizou-se,

---

<sup>33</sup> A estrutura do Estado Novo sustentava-se em um regime autoritário, antiparlamentar e antidemocrático, baseado na repressão militar e política, de que foi exemplo a Polícia Internacional de Defesa do Estado, apoiando-se na censura, na propaganda, no partido único, a União Nacional, em organizações paramilitares, como a Legião Portuguesa, em organizações juvenis, a Mocidade Portuguesa, na crescente influência do estado na Igreja Católica, e no culto do líder personificado por Oliveira Salazar, que possuía prestígio como professor de Economia na Universidade de Coimbra, e era considerado um representante dos interesses do catolicismo conservador, bem como simpatizante da monarquia. O consenso de interesses gerado em torno da sua personalidade e o sucesso da sua política financeira permitiram-lhe chegar a chefe do governo em 1932. (Marques 1995).

<sup>34</sup> A candidatura presidencial do general Humberto Delgado, em 1958, tornou-se numa manifestação de forte descontentamento com o regime, um movimento com grande apoio popular. As consequências deste movimento prolongaram-se até 1962 numa sucessão de acontecimentos críticos: tentativa de golpe militar, ou de levantamento insurrecional (Março de 1959, Abril e Dezembro de 1961); início da guerra colonial em Angola (1961); ocupação dos domínios portugueses na Índia (1961); fuga de dirigentes do Partido Comunista Português das cadeias políticas (1960 e 1961); assalto e tomada do paquete Santa Maria dirigido por Henrique Galvão (1961); vaga de agitação social e política e eclosão do movimento estudantil (1961 e 1962). Medidas repressivas multiplicaram-se sobre estudantes e professores, houve

desenvolvendo-se para uma fase de rutura que culminou em Abril de 1974. O período que se lhe seguiu pode considerar-se de efervescência social, de que foi reveladora a sucessão de seis governos provisórios de Maio de 74 até Setembro de 76. De 1976 até 1987 sucederam-se onze governos constitucionais, número igualmente revelador da persistente instabilidade política do país. Desde 1974, o primeiro governo que cumpriu o mandato até ao seu final resultou de uma maioria absoluta conseguida por um partido de centro-direita, apenas em 1987, situação que se verificou no quadro de uma conjuntura internacional eventualmente favorável, resultante de uma relativa estabilidade económica sustentada nos apoios monetários resultantes da consolidação da adesão à, então, Comunidade Económica Europeia.

Particularmente importante na sua consolidação de poder foi a ação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), mais tarde renomeado Serviço Nacional de Informação (SNI). Os princípios de ação do SPN baseavam-se na formulação doutrinária da “Política do Espírito”<sup>35</sup>, denominação da política de fomento cultural e de propaganda que se manteve até ao fim do regime e em que o império português era apresentado como o exemplo da obra civilizacional do mundo ocidental<sup>36</sup>.

Dois importantes acontecimentos externos haviam influído no desenvolvimento, crise e posterior consolidação do regime: a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A oposição interna ao regime foi sendo controlada pelo aparelho repressivo e fragilizada pelas condições externas que

---

detenções, prisões e demissões. Personalidades públicas que se manifestaram contra o regime foram exiladas ou deportadas, de que foram exemplo o bispo do Porto, e, mais tarde, Mário Soares, no ano em que ocorreu o assassinato do General Humberto Delgado (1965).

<sup>35</sup> Personalidade política influente na consolidação do regime, António Ferro (Lisboa, 1895 - 1956), foi também escritor e jornalista. Dirigiu o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) desde a sua criação por Salazar, em 1933, até 1949. É sua a formulação doutrinária, a partir de 1932, da chamada Política do Espírito. António Ferro tinha uma perceção clara de como a cultura se poderia transformar num poderoso instrumento de poder ao serviço do Estado, nomeadamente na construção de uma retórica cultural onde os conflitos sociais são harmonizados em torno de grandes desígnios nacionais (Marques 1995). António Ferro escreveu “A Idade do jazz-band”, em 1924, onde a par de uma reflexão sobre as transformações sociais do início do século XX reflete sobre a aproximação da “cultura negra”, que o jazz e arte africana sintetizavam. (Veloso, Mendes, Curvelo 2010).

<sup>36</sup> “A Nação é, para nós, sobretudo uma entidade moral, que se formou através de séculos, pelo trabalho e solidariedade de sucessivas gerações ligadas por afinidades de sangue e de espírito e a que nada repugna crer esteja atribuída no plano providencial uma missão específica no conjunto humano” (Oliveira Salazar 1940 em Canijo 2010).

provocaram o medo da guerra e carências de várias ordens no país. Não obstante, para comemorar o duplo centenário da Independência (1140) e da Restauração (1640), realizou-se em 1940, em Lisboa, a Exposição do Mundo Português<sup>37</sup>, na sequência da política de propaganda, corolário da “política do espírito” lançada na década anterior, como manifestação ditatorial da interpretação do passado, fundamentando-se nele para legitimar o presente e condicionar o futuro. Com a preocupação de fundamentar a unidade imperial e colonialista, toda a “nação portuguesa” se encontrava representada “do Minho a Timor”, factualmente, com réplicas reais do quotidiano de pessoas e costumes do continente, ilhas e colónias, tendo sido criadas condições para que a maioria da população do país visitasse a Exposição (Rosas 1996). Será de referir a especial relevância de alguns testemunhos de entre os milhares de pessoas que passaram por Lisboa durante os anos do conflito, particularmente no ano de 1940, fugindo à guerra, tentando obter uma passagem em um navio para os Estados Unidos<sup>38</sup>.

A vitória aliada na Europa foi pretexto para manifestações pró-democráticas no país, e a oposição teve esperança que ocorressem mudanças no interior do regime. De facto, em 1945, a Assembleia Nacional foi dissolvida e foram anunciadas eleições livres com a possibilidade de participação de outros grupos políticos. No entanto, o movimento oposicionista depressa se deu conta que a liberdade concedida não permitia ir muito além das declarações na imprensa, e todos os candidatos propostos pelo regime foram eleitos sem contestação, como anteriormente<sup>39</sup>.

No final da década de quarenta, a política cultural do Estado Novo, nas suas diversas vertentes, estava claramente esgotada, surgindo mesmo entre defensores do regime um número crescente dos que preconizavam a sua mudança (Marques 1995). No

---

<sup>37</sup> A iniciativa assumiu uma dimensão inédita, tornando-se o mais importante acontecimento político-cultural do Estado Novo. O empenho político nas comemorações resulta da compreensão do que estava em jogo: passar ao ato (em forma de comemoração) a consagração pública de uma legitimidade representativa própria eminentemente ideológica e histórica (Rosas 1996).

<sup>38</sup> “Lisboa surgia-me como um paraíso claro e triste. Falava-se de uma invasão iminente e Portugal agarrava-se à ilusão da sua felicidade, exibia todas as suas maravilhas, mostrava os seus grandes homens. À falta de um exército, à falta de canhões, levantava contra o ferro do invasor todas as suas sentinelas de pedra: os poetas, os navegadores, os conquistadores” (Saint-Exupéry 1940 em Canijo 2010).

<sup>39</sup> Após as eleições, efetuaram-se perseguições visando aqueles que haviam subscrito as listas de apoio do MUD, muitas pessoas foram detidas em estabelecimentos prisionais, demitidas de cargos públicos, ou colocadas sobre vigilância policial. A partir de 1945, a existência de uma oposição tornou-se inegável. (Marques 1995).

plano internacional, após o termo da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos e a União Soviética envolveram-se em uma disputa de interesses estratégicos, que teve como consequência a construção de um grande arsenal de armas nucleares pelos dois países, e que se tornou no conflito denominado “Guerra Fria”. O carácter claramente anticomunista do regime português<sup>40</sup> possibilitou o apoio dos aliados ocidentais ao Estado Novo, o que se traduziu na inclusão de Portugal no denominado Plano Marshall<sup>41</sup>, e consequente integração na OECE, Organização Europeia de Cooperação Económica<sup>42</sup>, bem como na aceitação como membro da Organização do Tratado do Atlântico Norte<sup>43</sup>. Para ir ao encontro da opinião pública internacional e das crescentes críticas ao colonialismo, o governo português alterou a Constituição e foram introduzidas mudanças no estatuto dos indígenas, bem como na designação oficial das colónias que passaram a designar-se *Províncias Ultramarinas*. Em 1955, a conjuntura internacional permitiu a entrada de Portugal nas Nações Unidas<sup>44</sup>, por acordo entre a

---

<sup>40</sup>“As destruições morais do comunismo, mesmo no seio dos países que não domina, são já tão grandes que podem fazer vacilar o ocidente. O comunismo faz a defesa, mais que a defesa, a apologia do antinacionalismo, mas incoerentemente subordina os interesses da comunidade nacional aos de uma soberania estrangeira que lhes é hostil” (Salazar 1949 em Canijo 2010).

<sup>41</sup> O Plano Marshall foi uma proposta americana, fundamentalmente destinada à reconstrução europeia do segundo pós-guerra. O envolvimento de Portugal no plano americano de reconstrução da Europa do pós-guerra representou uma das mais significativas alterações da política externa portuguesa conduzida pelos governos de Oliveira Salazar. Na verdade, no escasso período de praticamente um ano, que se inicia com as primeiras reações das autoridades portuguesas ao discurso do general Marshall (Junho de 1947) e culmina em Agosto-Setembro de 1948, as autoridades portuguesas operam uma mudança radical na sua posição face ao auxílio financeiro norte-americano. De uma inicial atitude de rejeição do auxílio, formalmente anunciada em Setembro de 1947, as autoridades portuguesas viram-se compelidas a solicitá-lo precisamente em Setembro do ano seguinte (Rollo 1994).

<sup>42</sup> Como consequência de condição previamente imposta pelos Norte-Americanos, os países europeus teriam de aceitar gerir o programa de ajuda (Plano Marshall) solidariamente entre si e em conjunto com os EUA. Essa solidariedade «imposta» (pacificamente aceite, por ausência de alternativas) conduziu à criação, em Abril de 1948, da Organização Europeia de Cooperação Económica (OECE), na qual se consagrou formalmente o programa económico comum, em que ficou definida a ajuda americana entretanto aprovada pelo Congresso dos EUA. Portugal, como os demais países da Europa Ocidental (à exceção da Espanha), integrou-se neste complexo processo (Rollo 1994).

<sup>43</sup> Em 1949 os EUA e o Canadá, juntamente com a maioria da Europa Ocidental, criaram a OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte), uma aliança militar com o objetivo de proteção internacional em caso de um suposto ataque dos países do leste europeu. Em resposta à OTAN, a URSS firmou entre ela e seus aliados o Pacto de Varsóvia (1955) para unir forças militares da Europa Oriental.

<sup>44</sup> A Organização das Nações Unidas (ONU), ou simplesmente Nações Unidas (NU), é uma organização internacional fundada em 1945, após a Segunda Guerra Mundial, para substituir a Liga das Nações, cujo objetivo se situa na cooperação em matéria de direito internacional, segurança internacional, desenvolvimento económico, progresso social, direitos humanos e a realização da paz mundial.

União Soviética e as potências ocidentais quanto ao número de estados, comunistas e não comunistas, a admitir (Marques 1995).

Nos anos 60, Portugal estava desacreditado pela comunidade internacional, dada a intransigência e recusa do regime em encontrar uma solução para a questão colonial, encontrando-se envolvido em uma guerra que provocou graves problemas económicos e sociais no país. Eclodiu um grande surto de emigração, na sua maioria de origem rural, mas também de intelectuais opositores ao regime. A atitude repressiva do Estado e a censura exerciam forte controlo na divulgação de acontecimentos internacionais como a guerra do Vietname, a invasão da Checoslováquia pelas tropas soviéticas, o movimento hippie, ou o Maio de 68<sup>45</sup>, que foram conhecidos em Portugal através de informação censurada e distorcida, apenas decodificada em pequenos círculos culturais urbanos.

### **1) Consequências da Política do Regime nas Práticas de Criação Artística**

Abandonar o país, de forma temporária ou permanente, acompanhando o surto de emigração registado durante este período, foi a opção tomada por muitos artistas, quer por razões políticas quer motivados pela busca de uma carreira ou de contacto com novas tendências inacessíveis no país, como foi o caso de Mário Cesariny, Paula Rego, João Vieira ou Júlio Pomar, entre muitos outros, de músicos como José Mário Branco ou Sérgio Godinho, e políticos como Álvaro Cunhal, Mário Soares ou Manuel Alegre (Rosas 1996).

---

<sup>45</sup> A Guerra do Vietname foi um conflito que ocorreu de 1959 a 1975 entre, de um lado, o Vietname do Sul e os Estados Unidos, com participação efetiva, porém secundária, da Coreia do Sul, da Austrália e da Nova Zelândia; e, de outro, o Vietname do Norte e a Frente Nacional para a Libertação do Vietname (FNL). A China, a Coreia do Norte e, principalmente, a União Soviética prestaram apoio logístico ao Vietname do Norte, mas não se envolveram efetivamente no conflito. - A invasão da Checoslováquia foi uma invasão militar de tropas de 5 países socialistas do Pacto de Varsóvia sob a liderança da União Soviética (URSS, República Democrática Alemã, Polónia, Hungria e Bulgária) que ocorreu em 1968, a fim de deter as reformas liberais do governo checo, também denominada Primavera de Praga. - O movimento hippie foi um movimento de contracultura dos anos 1960, principalmente nos Estados Unidos, contra a guerra do Vietname, pela defesa do pacifismo, das questões ambientais, e da emancipação sexual. - O Maio de 68 foi um movimento revolucionário que ocorreu em França, em Maio 1968, que teve início em uma série de greves estudantis que irromperam em algumas universidades e escolas secundárias de Paris, e que evoluiu para uma greve geral em todo o país, com ocupações de fábricas e a adesão de aproximadamente dois terços dos trabalhadores franceses. Os acontecimentos levaram o governo francês a dissolver a Assembleia Nacional e a marcar eleições parlamentares. Devido à sua dimensão, este acontecimento teve repercussões a nível internacional.

Fernando Lopes Graça, compositor e ativista político perseguido pelo regime, publicou, nos anos 60, duas coletâneas de canções de luta destinadas a circular como “música de participação” em reuniões e jornadas antifascistas. Este reportório constituiu-se como a primeira manifestação do movimento da canção de protesto. Nessa época, dois músicos que frequentavam a Faculdade de Letras de Lisboa, Jorge Peixinho e Emmanuel Nunes (aluno de Lopes Graça antes de emigrar para Paris em 1964) envolveram-se ativamente no movimento estudantil e na resistência antifascista. Emmanuel Nunes chegou a militar no Partido Comunista. Jorge Peixinho foi detido pela PIDE, juntamente com a harpista Clotilde Rosa em 1964. As suas obras expressam explicitamente uma temática política, nomeadamente pelos seus títulos que eram omissos parcialmente nos programas de concerto (Vieira de Carvalho 1996).

O cinema, que tinha sido apoiado pelo regime como meio privilegiado de propaganda dos ideais políticos, teve em José Ernesto de Sousa, com o filme *Dom Roberto*, 1962, e Paulo Rocha, com o filme *Verdes Anos*, 1963, dois representantes do momento de rutura com o cinema que se tinha feito até então. Rutura de género e de estilo, de técnica de filmagem e de modo de produção. Ernesto de Sousa foi detido pela PIDE, impedindo-o de ir a Cannes, em 1963, receber dois prémios atribuídos ao filme. Fernando Lopes filmou *Belarmino*, em 1964, que a historiografia do jazz em Portugal assinala como a primeira longa-metragem com banda sonora de jazz, composta por Manuel Jorge Veloso, e um tema de Justiniano Canelhas (Veloso, Mendes e Curvelo 2010).

Na área musical, particularmente nas práticas musicais com componente de improvisação, devido à escassez de dados e porque os registos não coincidem exatamente com a execução de música ao vivo, afigura-se problemático definir quais dessas práticas incluíam, efetivamente, improvisação. Todavia alguns exemplos de música improvisada em Portugal, nesses anos 60, encontram-se principalmente no Jazz<sup>46</sup>. Será importante referir, no entanto, que desde os anos 20 existiam, em Lisboa, espaços de diversão noturna, mantendo *jazz-bands* residentes que tocavam “música para dançar”. O seu reportório incluía produtos musicais diversificados como o *foxtrot*, *charleston*, ou mesmo o *tango*, géneros que, na época, eram por vezes integrados na

---

<sup>46</sup> O termo “jazz” albergava, nas décadas de 20 e 30, vários produtos musicais de circulação global e de proveniência africano-americana, frequentemente denominados também como “música sincopada”, “música moderna”, “música americana”, ou *jazz-band* (Roxo 2009).

denominação jazz, ou música de *jazz-band*, também devido ao uso de um novo instrumento: a bateria (o jazz ou *jazz-band*) (Roxo 2009). A publicação do livro *A Idade do Jazz-Band*, de António Ferro, em 1924, «viria a marcar uma parte substancial das perceções e dos discursos sobre jazz em Portugal ao longo dos anos 20 e, provavelmente, até meados do século XX (...) O texto de António Ferro evidencia formas de perceber a contemporaneidade que fazem uso da música e das danças modernas como metáforas da mudança civilizacional em curso (...) O texto articula também as transformações da época, conciliando temáticas como a emancipação feminina, a sociedade de consumo e as inovações técnicas, com referências às vanguardas artísticas e literárias, aos Ballet Russes, ao cinema e, sobretudo, às danças modernas e ao jazz. Este conceito musical é, de resto, empregue no texto como metáfora da vida moderna devido ao paralelismo que o autor encontra entre o improvisado, a espontaneidade, a artificialidade, a proeminência do ritmo (acelerado) do jazz e o ritmo das vivências modernas, numa espécie de triunfo da emoção sobre a razão» (*idem*: 247).

Em 1945, a Emissora Nacional de radiodifusão<sup>47</sup> transmitiu uma rubrica de jazz, denominada Hot Club, concebida por Luís Villas-Boas<sup>48</sup>, e integrada no *Programa da Manhã* do jornalista Artur Agostinho. No mesmo ano, Villas-Boas organizou uma série de *jam-session*<sup>49</sup> públicas consideradas, eventualmente, como das primeiras realizadas

---

<sup>47</sup> Será relevante referir que, desde os anos 30, em virtude do desenvolvimento tecnológico, assistiu-se à emergência de emissões regulares de rádio no país (em 1935, foi transmitido pela Emissora Nacional um concerto em que participou o “Cezimbra-jazz”, com audição de “música de baile” (jornal *O Cezimbrense*, 480 de 6 de Maio 1935) e à consolidação do estabelecimento da indústria discográfica, que teve como consequência a disseminação e comercialização de fonogramas (discos) e fonógrafos (aparelhos de reprodução), alterando os hábitos de receção musical. As primeiras companhias discográficas que se estabeleceram em Portugal eram norte-americanas e inglesas, e o repertório comercializado incluía os temas mais recentes de charleston, ou foxtrot, por exemplo, que também faziam parte do repertório das orquestras residentes dos clubes de Lisboa, bem como do das formações estrangeiras que também aí atuaram nessa época (Losa 2010).

<sup>48</sup> Luís Villas-Boas (Lisboa, 1924-1999) foi uma referência da divulgação do Jazz em Portugal, tendo participado em programas sobre jazz na rádio e na televisão, assinado artigos de imprensa e proferido várias palestras em liceus e universidades. Foi responsável pela organização de *jam-sessions*, pela produção dos primeiros grandes concertos e pelo lançamento do Cascais Jazz e de outros festivais. Dinamizou a divulgação do jazz mediante a fundação do Hot Club de Portugal, em Lisboa, e do Clube Luisiana, em Cascais.

<sup>49</sup> *Jam-session* foi a denominação dada ao encontro informal de músicos que se reuniam para tocar temas de jazz. Esses temas tinham, e ainda mantêm, a designação de *standards*, o que significa que fazem parte de um repertório que é conhecido pela comunidade de músicos, e que é transversal às várias épocas do jazz. As *jam-sessions* adquiriram grande relevância por se constituírem como espaços privilegiados para o desenvolvimento de técnicas de improvisação entre os músicos.



em Portugal. Em 1950, foi criado o Hot Clube de Portugal (HCP)<sup>50</sup>, com estatutos aprovados pelo Governo Civil de Lisboa, tendo como sócio número um, Luís Villas-Boas, e foram múltiplas as suas iniciativas, nas duas décadas seguintes, com impacto na divulgação do Jazz em Portugal<sup>51</sup>.

Será de sublinhar que a relativa tolerância do regime à divulgação do Jazz, nomeadamente depois de 1945, tornando possível a realização de programas na rádio, a publicação de artigos na imprensa e a realização de concertos, parece dever-se à reduzida receção deste género musical, consequência de um discurso musical considerado eclético que se revelava pouco entendido pela maioria da população, e a um certo aproveitamento político, pelo facto de se tratar de música de origem norte americana, enquadrando este procedimento na projeção de uma imagem de abertura do regime ao exterior, numa lógica inclusivamente Luso-Tropicalista (Pedro Roxo, comunicação pessoal).

## **2) A Primavera Marcelista**

Em 1968, a substituição de Salazar por Marcelo Caetano, por motivo de saúde, originou uma divisão de poderes no regime: um polo centrado no Chefe de Estado, Américo Tomás, e outro centrado no novo chefe de Governo, conhecido pelos seus propósitos reformistas. Caetano tentava ganhar espaço de manobra para algumas reformas institucionais, económicas e sociais, enquanto Tomás se esforçava por manter

---

<sup>50</sup> Os músicos que frequentavam as jam-sessions do Hot Clube eram amadores, como os pianistas Gérard Castello-Lopes, Manuel Menano, ou Ivo Mayer, e Luís Sangareau, baterista, ou profissionais da chamada música ligeira como Domingos Vilaça e Art Carneiro, clarinetistas, Tavares Belo, piano, Rafael Couto, contrabaixo e Pops Whiteman, bateria. Mais tarde, Jorge Machado, piano, Fernando Albuquerque, trompete, Carlos Menezes, guitarra, José Santos Rosa, saxofone, Jorge Costa Pinto, bateria, Thilo Krassmann, baixo, entre muitos outros, foram alguns dos músicos que participaram no I Festival de Música Moderna organizado pelo HCP em 1954. Alguns músicos de primeiro plano, na época, tocaram nas jam-sessions do HCP, de que são exemplos músicos dos grupos de Louis Armstrong e Oscar Peterson, das orquestras de Duke Ellington, Count Basie, ou Quincy Jones, o que muito contribuiu para a germinação e divulgação do Jazz no país. Do Clube de Jazz do Orfeão Académico de Coimbra vieram António José Veloso, José Luís Tinoco, Vasco Henriques e Bernardo Moreira, que juntamente com Manuel Jorge Veloso, Paulo Gil e Justiniano Canelhas, constituíram um núcleo de músicos em forte atividade no HCP, do qual saiu o Quarteto do Hot Clube (Veloso, Mendes e Curvelo 2010).

<sup>51</sup> Destacando-se: o concerto de Louis Armstrong, em Lisboa, 1961; a promoção da internacionalização do Quarteto do Hot Club de Portugal no Festival de Comblain-la-tour, na Bélgica, em 1963; a apresentação do Quarteto de Charles Lloyd, no clube Luisiana, em Cascais, 1966; o encontro de Amália Rodrigues e Don Byas, nos estúdios da Valentim de Carvalho, para a gravação de um disco, em 1968 (Santos 2007), etc..

um controlo vigilante sobre as suas iniciativas. Nas eleições de 1969, pela primeira vez em 44 anos, a Oposição foi às urnas em quase todos os círculos eleitorais, tendo sido criada para o efeito a Comissão Democrática Eleitoral, formada por personalidades da oposição democrática. Porém, não havendo alteração nos cadernos eleitorais, perdeu em todos os distritos, e, uma vez mais, a Assembleia Nacional ficou composta por deputados de um só agrupamento político. No entanto, na organização das listas da União Nacional, haviam sido escolhidas algumas individualidades independentes que vieram a constituir a chamada *ala liberal*, que manifestou pontualmente a sua discordância contra o “imobilismo do regime”. Ao terminar o período eleitoral terminou igualmente o período de abrandamento repressivo e o governo continuava a não tolerar qualquer discussão sobre a permanência de Portugal no Ultramar ou sobre uma forma de solucionar o conflito (Marques 1995).

Durante os anos de 1972 e 1973, a situação no país agravou-se. O custo da guerra em África ia-se acentuando e influenciando todos os aspetos da vida nacional. O exército via-se desprestigiado, os seus quadros manifestavam cansaço por mais de dez anos de conflito sem desenlace previsível, e sem que o governo modificasse a sua atitude de intransigência que permitisse qualquer diálogo, ou qualquer outra solução que não a militar. Aumentavam as deserções, e aumentava o número de mortos e de feridos. Politicamente, o Estado Novo mostrava-se incapaz de renovação e Marcelo Caetano mantinha toda a máquina repressiva da tradição salazarista. As eleições de 1973 não foram diferentes das do tempo de Salazar, a *ala liberal* do regime desapareceu. Economicamente, a crise mundial<sup>52</sup>, aliada às consequências da guerra em África, influenciou diretamente o país. Iam-se agravando as tensões entre uma escassa grande burguesia que detinha o controlo de alguns monopólios e principais benefícios da guerra, e uma média e pequena burguesias em expansão. No início de 1974, desenhava-se um vasto movimento conspiratório entre um grupo de capitães do Exército, a pretexto de uma questão de promoções e abertura de quadros aos milicianos, mas que rapidamente se transformou em contestação generalizada ao regime. Em Março eclodiu, nas Caldas da Rainha, uma primeira revolta militar que foi dominada (*idem*).

---

<sup>52</sup> A economia mundial (particularmente a dos Estados Unidos), entrou em recessão após a crise do petróleo de 1973, quando a OPEP (Organização dos Países Exportadores de Petróleo) triplicou o preço do barril de petróleo. Tal fato ocorreu como retaliação dos países árabes, maioria dos constituintes da OPEP, aos Estados Unidos, por estes terem apoiado Israel na Guerra do Yom Kippur, nesse mesmo ano.

O aparelho repressivo do estado manteve sempre um forte controlo sobre a atividade intelectual no país, neutralizando qualquer tentativa de intervenção oposicionista, nomeadamente no meio académico em 1961, como já referido, e na imprensa, pelo controlo exercido pela censura, tanto na comunicação social como na atividade editorial. A atribuição de bolsas de estudo no estrangeiro a, principalmente, artistas plásticos, instituída desde António Ferro, contrastou aparentemente com as normas da política cultural, mas o controlo sobre esses artistas era evidente. Foram alguns deles que tiveram intervenções oposicionistas pontuais, nos anos 60, como foi o caso do Grupo do Café Gelo<sup>53</sup>, e de alguns artistas afetos ao Grupo Surrealista de Lisboa, sendo de referir ainda o exemplo do compositor Jorge Peixinho que participou, com os poetas Ernesto Melo e Castro e Ana Haterly, em ações neodadaístas que provocaram escândalo nos meios culturais da época (Rosas 1996). Estas ações realizaram-se principalmente em galerias de arte, em Lisboa, inspiradas nos *happenings*<sup>54</sup>, acontecimentos não programados, que incluíam a performance corporal, execução instrumental e vocal com componente de improvisação, e declamação de textos, usualmente pelos próprios autores. O impacto destas intervenções foi sempre circunscrito aos meios intelectuais da capital, e foram, obviamente, muito pouco divulgadas. O que se pode considerar ter sido a vanguarda artística desta época estava

---

<sup>53</sup> Tertúlia heterogênea que se reunia no Café Gelo, juntando personalidades artísticas diversas como os escritores Luiz Pacheco, Mário Cesariny, Mário-Henrique Leiria, Helder Macedo, Raul Leal, Herberto Helder, António Barahona da Fonseca, Manuel de Castro, os artistas plásticos José Escada, René Bertholo, João Rodrigues Vieira, e outros, naquilo que se poderia considerar como uma segunda geração surrealista. Na Lisboa do final dos anos 50, tentavam iniciar uma Vanguarda em termos europeus, esteticamente influenciados por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro (com quem Ferro colaborou) e pela herança abjeccionista da primeira geração do surrealismo português, avançada pelos poetas Pedro Oom e António Maria Lisboa. Como testemunho dos seus esforços ficaram os três números da revista Pirâmide. O Grupo era igualmente fonte de uma irreverente oposição ao Estado Novo, como prova, entre outros, o episódio da Operação Papagaio. Esta operação consistiu em um plano de ocupação do Rádio Clube Português, e realizar uma emissão em direto contra a guerra colonial, convocando a população para uma manifestação na baixa de Lisboa. Seria porventura dessa oposição que resultou o fim do Grupo. No 1 de Maio de 1962 verificaram-se violentos confrontos no Rossio entre polícia de choque e manifestantes, e agentes da polícia invadiram o café (Rosas 1996).

<sup>54</sup> Happening, foi um termo cunhado por Allan Kaprow, em 1957. Consiste em uma performance, evento ou situação que possa ser considerada arte. Os happenings são normalmente multi-disciplinares, com uma narrativa não linear, e com participação ativa da audiência. Os elementos chave são planeados, mas os artistas recorrem frequentemente à improvisação (<http://en.wikipedia.org/wiki/Happening>).

absorvida pelo sistema político estatal, que a usava para demonstrar alguma capacidade de modernidade, o que aliás já acontecia desde 1940<sup>55</sup>.

Foi apenas em 1971 que se realizou o Cascais Jazz, o primeiro festival internacional de jazz realizado em Portugal que Veloso, Mendes e Curvelo caracterizam como um “invulgar acontecimento de massas” (2010). De facto, este evento parece sustentar houve necessidade de uma espécie de morte física do regime na pessoa de Oliveira Salazar. Só após o seu óbito, em 1970, e apesar de já não se encontrar em funções desde 68, é que se realizou o festival, reunindo alguns milhares de pessoas, o que até então só fora possível em eventos organizados pelo estado. A intervenção da PIDE, que pretendeu cancelar a realização no segundo dia, revela alguma surpresa pela dimensão que tomou o evento<sup>56</sup>. Sublinhe-se novamente, no entanto, que apesar da política de “abertura” de Marcelo Caetano desde 1969, já referida, parece ter sido a morte física do regime que proporcionou o desafio ao “medo” e sua política. Em 1973, o evento *Jazz em Algés* (desenvolvido no capítulo IV) constituiu-se como outro exemplo de intervenção contestatária.

As condições políticas e sociais revelavam, no entanto, uma situação nacional em fase de rutura. O isolamento das estruturas de governo, e, principalmente, a forte contestação à guerra colonial dentro das forças armadas que se materializou no embrião do movimento de oficiais que, em 1974, derrubou o regime, revelam-se como duas das suas componentes. A forte repressão materializada na censura, na perseguição política, na proibição do direito de associação e criação de partidos políticos, não permitiu que se organizasse uma oposição civil capaz de derrubar o regime. Será de referir a atividade do Partido Comunista Português que, na clandestinidade, conseguiu desenvolver pontualmente ações de protesto e boicote, tendo sofrido a prisão e tortura de muitos dos

---

<sup>55</sup> Desde a Exposição do Mundo Português que artistas modernistas, como por exemplo Almada Negreiros, foram convidados a realizar e expor as suas obras pelo SPN/SNI, sob orientação de António Ferro, que admitia provar, sob o denominador comum de uma arte que revelasse “inquietação” dentro dos limites do “indispensável equilíbrio”, arredando-se da “loucura das formas”, que não havia “incompatibilidade entre um regime autoritário e a arte moderna”. Nos anos 60, e já sem a direção de Ferro que fora afastado em 1949, o SPN/SNI promoveu regularmente a realização de exposições de artes plásticas estimulando as carreiras de artistas como Viana, Almada, Dordio, Barata Feyo, Abel Manta ou João Cutileiro, entre outros (Rosas 1996).

<sup>56</sup> A dedicatória do tema *Song for Che*, pelo contrabaixista Charlie Haden, aos movimentos de libertação das colónias portuguesas, suscitou a imediata exibição de cartazes entre o público, exigindo liberdade e o termo da Guerra Colonial. (Veloso, Mendes e Curvelo 2010).

seus militantes pela polícia política (Rosas 1996). A Comissão Democrática Eleitoral que se havia formado para as eleições de 1969, teve ação visível apenas durante esse período eleitoral, e a Ação Socialista Portuguesa, que se tornou Partido Socialista Português, em 1973, realizava a sua atividade oposicionista apenas no exterior, no contexto das organizações internacionais, nomeadamente da Internacional Socialista (Marques 1995). Derrubar o regime estava apenas ao alcance da instituição militar.

### **3) Do 25 de Abril à década de 1980**

Os factos e problemáticas referentes às práticas de criação artística, nomeadamente às práticas de música improvisada, durante este período, são desenvolvidos nos três capítulos seguintes. A referência nominal a personalidades políticas afigurou-se pertinente pelo facto de representarem tendências dominantes de poder que interferiram na configuração do contexto sociocultural da época, e consequentemente no desenvolvimento de práticas de criação artística.

Em 25 de Abril de 1974, deu-se o golpe de estado conduzido pelo Movimento das Forças Armadas, MFA, composto por oficiais intermédios na hierarquia militar, na sua maioria capitães, e que pôs fim ao regime ditatorial. O governo foi obrigado a partir para o exílio e foi constituída uma Junta de Salvação Nacional, exercendo interinamente as funções da Presidência da República e da Presidência do Conselho, como constava no programa do MFA<sup>57</sup>, sendo eleito o general António de Spínola para a sua presidência.

Como reflexo da instabilidade social e política que eclodiu no país, de Maio de 1974 até Setembro de 1976 sucederam-se seis governos provisórios cuja tendência ideológica se poderia enquadrar nos princípios políticos de esquerda e centro esquerda. A instituição militar mantinha, no entanto, o controlo do poder, quer pela ação da Junta

---

<sup>57</sup> O programa do MFA propunha a formação dum governo provisório que convocasse uma Assembleia Constituinte e elaborasse novos cadernos eleitorais de acordo com as regras democráticas. A Assembleia eleita teria como competência a elaboração de uma nova constituição, que substituiria a de 1933 e o estabelecimento de instituições democráticas. Por outro lado, todas as autoridades do Estado Novo, deviam ser destituídas e todas as organizações repressivas, extintas. Decretar-se-ia uma amnistia para todos os presos políticos e a censura seria abolida. A liberdade de reunião, associação e de expressão, seriam garantidas. Relativamente à descolonização, o programa do MFA, teve de ceder às pressões de Spínola que não aceitou a referência explícita ao direito à autodeterminação das colónias portuguesas. Por fim, o programa do MFA, previa o lançamento duma nova política económica posta ao serviço do povo português, que melhorasse a qualidade de vida e defendesse as classes trabalhadoras do poder dos grandes grupos económicos monopolistas, existentes em Portugal.

de Salvação Nacional (que passou a denominar-se Conselho da Revolução a partir de Março de 75), quer pela ocupação da Presidência da República, quer ainda pela nomeação de militares para o cargo de primeiro-ministro, como foi o caso do general Vasco Gonçalves e do almirante Pinheiro de Azevedo. Por outro lado, um dos principais fatores de instabilidade na situação política internacional caracterizava-se, então, pela bipolarização materializada na Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética. O Partido Comunista Português afirmava-se pró-soviético, e conseguiu manter presença em praticamente todos os governos provisórios. Havia afinidades ideológicas entre o programa do MFA e os princípios comunistas, particularmente na defesa dos interesses das classes trabalhadoras face aos monopólios económicos. Consequentemente, durante esse período de Maio de 74 até Setembro de 76, assistiu-se à emergência de sucessivas lutas de poder materializadas na defesa dos interesses económicos instituídos, por um lado, e a tentativa de criar um regime revolucionário oposto a esses interesses. Apesar da adesão popular e de ações particularmente relevantes como a Reforma Agrária, as Campanhas de Dinamização Cultural, ou o processo de privatizações, pode considerar-se que a esquerda não conseguiu consolidar efetivamente o poder. As fações mais conservadoras convergiram em torno da personalidade do general Spínola, em Setembro de 74, com o apelo à “maioria silenciosa” contra a radicalização política a que se assistia, e, em Março de 75, a tentativa de um golpe de direita levou o general ao exílio (Marques 1995).

Em 25 de Abril de 1975 realizaram-se as primeiras eleições livres para a Assembleia Constituinte com participação massiva da população. Esta Assembleia foi eleita para elaborar a nova constituição e preparar as primeiras eleições legislativas e presidenciais<sup>58</sup>. Durante o verão de 1975, que ficou conhecido como “verão quente”, período do PREC (Processo Revolucionário em Curso), observaram-se sucessivas tentativas de controlo do poder por parte da fação mais à esquerda do MFA. Esta fação era constituída por dois polos, o de militares ligados ao Partido Comunista Português, e outro ligado a uma esquerda mais radical, representado por um dos capitães de Abril, Otelo Saraiva de Carvalho, que comandava o COPCON (Comando Operacional do

---

<sup>58</sup> O eleitorado deu a vitória clara aos partidos não comunistas (Partido Socialista, Partido Popular Democrático, Centro Democrático Social e Partido Popular Monárquico), com 72% dos votos. Após o resultado eleitoral, os partidos vencedores tentaram convencer os militares a entregar-lhes o essencial da governação pública, mas o Partido Comunista Português e restantes grupos da extrema-esquerda, tendo perdido a esperança de uma vitória eleitoral, esforçaram-se em sentido contrário (Marques 1995).

Continente), criado pelo MFA, em 74. Emergiu, durante este período, a personalidade do coronel Vasco Gonçalves, que presidiu a quatro governos provisórios. Foi um período em que continuou a verificar-se forte instabilidade social e política caracterizada por atos violentos, como o assalto a sedes de partidos de esquerda e atentados bombistas que tiveram lugar em várias localidades, sobretudo no norte do país. O Partido Socialista distanciou-se, nesta altura, do Partido Comunista, e apresentou-se como defensor de uma solução mais moderada para o curso da revolução. Em Novembro de 75, na sequência da radicalização da luta pelo poder, de que foi exemplo o desfecho do caso do jornal "República"<sup>59</sup>, bem como de uma possível intervenção militar americana no país, deu-se uma tentativa de golpe militar pela facção mais radical das forças armadas. A facção mais moderada, representada pelo denominado Grupo dos Nove<sup>60</sup>, chefiado por Ramalho Eanes, pôs em prática um plano militar para dominar o golpe. Vasco Gonçalves foi afastado do governo, tendo-lhe sucedido o almirante Pinheiro de Azevedo na chefia do sexto e último governo provisório, de tendência política e ideológica mais moderada.

No que diz respeito à questão colonial, o processo de descolonização estendeu-se por cerca de um ano, de Setembro de 1974 a Novembro de 1975, tendo tido como resultado a independência de todas as colónias, à exceção de Macau cujo processo se verificou mais tarde. Foi particularmente conturbada a independência de Angola, que

---

<sup>59</sup> No plano internacional, este caso foi amplamente discutido pela maior parte dos grandes jornais europeus. A questão não era, no entanto, a de saber se os trabalhadores tinham ou não tinham razão. O episódio do "República" foi visto, no exterior, como um caso de ocupação de um jornal socialista por parte dos comunistas, com o perigoso consentimento dos militares. A maioria dos órgãos de comunicação social estrangeiros apoiou a tese socialista: o PCP dominava quase totalmente os meios de comunicação social em Portugal, o "República" era a "última esperança" de se poder assistir à tão desejada liberdade de expressão. É sempre difícil saber de que lado está a verdade. Com efeito, em consequência das nacionalizações de 1975, especialmente dos bancos, grande número de jornais portugueses ficaram sob a influência de entidades ligadas ao PCP o que foi sentido em todos os meios de comunicação social como uma ameaça à liberdade de imprensa. A questão do jornal "República", mesmo que não tenha sido um caso de hegemonia do PCP tornou-se, pela atuação do partido socialista, numa bandeira para acabar de vez com a "ameaça comunista" (Guinote, Faias, Nicolau, 1997).

<sup>60</sup> O Grupo dos Nove foi um grupo de oficiais liderados por Melo Antunes, pertencente ao MFA de tendência moderada. Publicaram em Agosto de 1975 um documento que ficou conhecido como "Documento dos Nove" com vista à clarificação de posições políticas e ideológicas dentro e fora das Forças Armadas. Os assinantes originais foram 9 conselheiros da revolução: Melo Antunes, Vasco Lourenço, Pezarat Correia, Manuel Franco Charais, Canto e Castro, Costa Neves, Sousa e Castro, Vítor Alves, Vítor Crespo. Este grupo de militares dizia recusar tanto o modelo socialista da Europa de Leste como o modelo social-democrata da Europa Ocidental, defendendo um projeto socialista alternativo baseado numa democracia política, pluralista, nas liberdades, direitos e garantias fundamentais.

teve como consequência uma guerra civil que se arrastou por vários anos, e que provocou a fuga de inúmeros desalojados para Portugal.

Nas primeiras eleições legislativas, em Abril de 1976, verificou-se a vitória do Partido Socialista, que se assumiu claramente como partido moderado, pró europeu, garantindo os compromissos económicos, estratégicos e políticos pró-ocidentais, nomeadamente com a NATO e com a administração norte-americana. O primeiro governo constitucional, liderado por Mário Soares, durou dois anos, tendo-se iniciado o processo de adesão à, então, Comunidade Económica Europeia, em 1977. Em Junho de 1976 realizaram-se as primeiras eleições para a Presidência da República, tendo sido eleito o general Ramalho Eanes, personalidade emergente do período conturbado de 75 (Marques 1995).

Os quatro governos constitucionais seguintes foram de curta duração, não atingindo um ano de governação, como consequência de não se terem verificado maiorias na constituição da Assembleia da República. Vários fatores associados a essa instabilidade política, como a elevada inflação provocada pelo encarecimento da energia, como consequência da crise do petróleo, a nacionalização dos principais grupos financeiros (bancos, seguros, indústria), além da perda de relevância do “comércio colonial”, como consequência do processo de descolonização, e da desvalorização continuada do escudo no quadro da resposta à crise económica, suscitaram a primeira intervenção do Fundo Monetário Internacional, FMI, no país, em 1978/79. Nas eleições intercalares de 1979, após a dissolução da Assembleia da República, verificou-se a primeira maioria absoluta, baseada na coligação denominada Aliança Democrática, que integrava o Partido Social Democrata, PSD, o Centro Democrático Social, CDS, e o Partido Popular Monárquico, PPM, tendo sido constituído o primeiro governo de tendência centro-direita desde 1974. Um acidente de aviação, não totalmente esclarecido, vitimou o primeiro-ministro Sá Carneiro, o ministro da defesa Amaro da Costa e colaboradores que os acompanhavam, em 1980. Seguiram-se o sétimo e o oitavo governo constitucional, baseados na mesma coligação, chefiados por Francisco Pinto Balsemão, que se manteve no cargo de primeiro-ministro até 1983, ano em que o Presidente da República, reeleito em 81, dissolveu a Assembleia e convocou novas eleições. O Partido Socialista foi o mais votado, mas sem maioria absoluta, formando coligação com o PSD para constituir o nono governo constitucional, novamente liderado por Mário Soares, tendo-se verificado uma segunda intervenção do FMI, em



1983/84<sup>61</sup>. Este governo manteve-se até 1985, ano em que se efetivou a assinatura da Acta Final da adesão de Portugal à, então, CEE. No mesmo ano, o Presidente da República voltou a dissolver a Assembleia, e as eleições seguintes deram uma vitória ao PSD, que formou governo apoiado pelo recente Partido Renovador Democrático, afeto ao Presidente da República, Ramalho Eanes. O décimo governo constitucional foi chefiado por Cavaco Silva. Em 1986, Mário Soares foi eleito Presidente da República. Em 1987, a Assembleia foi novamente dissolvida, na sequência da retirada do apoio ao governo por parte do PRD. As consequentes eleições deram maioria absoluta ao PSD, que formou o décimo-primeiro governo constitucional chefiado novamente por Cavaco Silva, e que foi o primeiro governo, após 1974, a cumprir o mandato até ao fim.

---

<sup>61</sup> Foi a partir da última intervenção do FMI em Portugal, que se iniciaram, com Cavaco Silva, as privatizações em larga escala das empresas públicas, perdendo o Estado instrumentos importantes de política macroeconómica, e passando o poder económico a dominar o poder político e a condicionar toda a política económica do País (Rosa 2011).

### Capítulo III – Décadas de 1960 e 1970 até 25 de Abril de 1974

Na década de 60, em Portugal, podem considerar-se duas áreas musicais com componente de improvisação, em termos de existência consistente e pública, ainda que limitadas a um público restrito: o jazz e a música erudita. No que diz respeito à prática e disseminação do jazz, em 1960, ainda se encontrava em atividade o Clube Universitário de Jazz, que havia sido fundado em Lisboa, 1958, num contexto de contestação política e na sequência de sessões fonográficas organizadas pelo divulgador Raul Calado e realizadas pela Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico. O teor das posições políticas oposicionistas manifestado nessas sessões e os temas abordados nos textos da sua publicação, o boletim *Jazz*, incidindo nos movimentos da “negritude” e dos direitos civis nos Estados Unidos, levou ao seu encerramento pelo regime em 1961 (Félix 2010). Um dos principais focos de divulgação do jazz foi, assim, o Hot Clube de Portugal, em Lisboa, onde se encontravam músicos provenientes de outras áreas, nomeadamente das orquestras ligeiras, em que se realizavam *jam sessions*, frequentemente com músicos estrangeiros, a partir de temas do jazz clássico, *bebop*, *cool*, *hard bop*, dentro do que se pode considerar uma estética própria da improvisação idiomática, alicerçada na base harmónica de sucessão de acordes própria do sistema tonal, com uma componente de improvisação nas partes solistas. Da frequência e encontro desses músicos, teve origem o Quarteto do Hot Clube, com uma formação mais estável, que realizou concertos regulares no Clube, bem como em outras salas do país, tendo sido convidado a participar no festival de jazz de Comblain-la-Tour, na Bélgica, em 1963, concerto que foi um dos escolhidos para ser transmitido pela Eurovisão. Tratando-se de improvisação idiomática, como foi já referido, a componente improvisacional incide nas partes solistas, principalmente na construção das frases melódicas, ainda sem uma exploração sonora mais ousada dos instrumentos, nomeadamente os de sopro. Pela própria especificidade do género musical, pode considerar-se que a improvisação praticada pelo Quarteto, nessa época, é uma improvisação regulada, estruturada. Entre 1965 e 1969, será importante referir outro local de divulgação do jazz, dirigido por Villas-Boas, o Clube de Jazz Luisiana, em Cascais, por onde passaram alguns músicos que tocaram no Hot, referenciado na imprensa da época como “clube comercial”.

Não propriamente na área do jazz, mas com algumas afinidades, será ainda relevante referenciar a atividade do grupo Quinteto Académico, particularmente na sua formação de 1968, de que fez parte o contrabaixista Saheb Sarbib<sup>62</sup>. A referência particular ao Quinteto prende-se, também, com o facto de ter realizado a gravação e edição de fonogramas (na época, EP, *Extended Play*, em vinil, com dois temas de cada lado), incluindo músicas originais e versões de temas da música popular anglo-saxónica. Outros grupos musicais pop, ou rock, categorização que, nesta década, terá sido objeto de reconfiguração (Andrade 2012:21), terão incluído elementos de improvisação nos seus temas, ainda que apenas nas secções solistas e baseadas no idioma pop, ou rock, como terá sido o caso do grupo Pop Five Music Incorporated, por exemplo.

Na área da música denominada erudita, a receção pode considerar-se mais abrangente devido à institucionalização do ensino da música de tradição ocidental, que era ministrado nos Conservatórios de Música, e devido à existência das orquestras sinfónicas, que realizavam regularmente concertos, principalmente em Lisboa e no Porto, frequentemente transmitidos pela Emissora Nacional, e, pontualmente, pela RTP. No entanto, a música de compositores portugueses contemporâneos como Fernando Lopes Graça, Jorge Peixinho e Constança Capdeville, por exemplo, era pouco divulgada, em consequência do contexto social e político já referenciado, e devido ao programa de ensino da música nos Conservatórios que incidia essencialmente nos períodos barroco, clássico e romântico. Excetuando a ação divulgadora da música contemporânea pela Fundação Calouste Gulbenkian, e por Joly Braga Santos na direção da, então, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, a maioria do repertório de concertos centrava-se nas épocas já referidas (Bravo 2010).

---

<sup>62</sup> Saheb Sarbib, n. 1946, com nome de batismo Jean Henri Sarbib, é um luso-francês e cresceu em Portugal. O seu pai foi Roger Sarbib, pianista francês e inovador do estilo Big Band em Portugal nos anos 40 e 50, também pianista de ícones da canção francesa como Edith Piaf, Charles Trenet ou Maurice Chevalier. É irmão do pianista de jazz português André Sarbib. Em 1968 Sarbib fez parte, ainda que por pouco tempo, do Quinteto Académico, e mais tarde do Trio Barroco, com Pedro Osório e Luís Villas-Boas. Entre 1973 e até cerca de 1977, Sarbib liderou os seus próprios grupos em França; Daunik Lazro, François Jeanneau, Muhammad Ali, e Mino Cinélu estão entre os músicos que integraram esses grupos. Na Europa, tocou, por exemplo, com Cecil Taylor e com Archie Shepp. Entre 1977 e 78 mudou-se para Nova York, onde liderou pequenos grupos que se movimentaram no circuito de jazz contemporâneo (Roxo 2010). Em 1979 gravou o LP “Encounters” com Jorge Lima Barreto (referido no ponto 8 do capítulo IV).

## 1) Jorge Peixinho e Constança Capdeville

Jorge Peixinho e Constança Capdeville são dois compositores que, na época, se interessaram por correntes musicais contemporâneas como o dodecafonismo, o serialismo e a música indeterminada, por compositores como Karlheinz Stockhausen<sup>63</sup>, Maurício Kagel<sup>64</sup> ou John Cage, e a sua referência afigura-se relevante pelo facto de terem incluído elementos de improvisação nas suas composições<sup>65</sup>. Será de realçar que foi importante e determinante na sua formação e percurso artístico a contribuição da Fundação Gulbenkian, verificando-se que as outras instituições influentes no meio musical não se centravam, propriamente, nestas estéticas. Jorge Peixinho estudou em Roma, Basileia, e em Darmstadt, tendo sido depois professor de composição no Conservatório de Música do Porto e participado em diversos cursos de composição em Portugal, Espanha, Itália e Brasil, vindo a fundar o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, em 1970, onde desenvolveu atividade como pianista e diretor musical até 1995 (Zoudilkine 2010). Teve uma intervenção relevante no plano social e político e uma atividade múltipla como conferencista, ensaísta, co-regente de cursos de introdução à música contemporânea por si organizados com o apoio da Fundação Gulbenkian, e intérprete de obras de outros autores (Ferreira 2002). Como compositor, utilizou a notação convencional ocidental, em pentagrama, mas incluindo, em algumas secções,

---

<sup>63</sup> Karlheinz Stockhausen (1928 -2007), compositor alemão que explorou a eletrónica em música, o dodecafonismo, a aleatoriedade, a espacialização musical e a, por si denominada, música intuitiva. Estudou em Colónia e frequentou os cursos de Darmstadt, tendo sido intérprete de muitas das suas obras que incluíram eletrónica ao vivo. Compôs óperas, peças para orquestra, peças para coro e voz solista, obras para instrumento solista e eletrónica e obras exclusivamente para eletrónica (Von Der Weid 1997).

<sup>64</sup> Mauricio Kagel (1931-2008), compositor de origem argentina e alemã, estudou música, filosofia e literatura em Buenos Aires. Em 1957, fixou-se em Colónia, onde desenvolveu a sua atividade composicional e académica. O facto de ser descendente de família judia, juntamente com a sua origem sul-americana e simultaneamente alemã, contribuiu para a diversidade dos seus interesses e influências, desde o Renascimento ocidental, o Romantismo alemão, a filosofia hegeliana, a estética de Adorno, até ao misticismo judeu, indiano e oriental, a teleologia negativa, a análise marxista da economia política e formas de xamanismo e magia. Muitos destes elementos encontram-se na sua vasta obra para música de câmara, orquestra, piano e voz, além de numerosas obras cénicas (Von Der Weid 1997).

<sup>65</sup> Será relevante referir que poderiam ser citados outros compositores portugueses que, nesta época, também terão incluído, possivelmente, elementos de improvisação nas suas criações, como Filipe Pires, Cândido Lima, Álvaro Salazar, ou Joly Braga Santos, entre outros, dadas as influências manifestadas por estes compositores, nomeadamente, da música eletroacústica, e de compositores como Karlheinz Stockhausen, por exemplo. No entanto, considerando que o tema central desta dissertação não é a improvisação na música erudita, afigurou-se ser, eventualmente, exaustiva a sua referência, tendo-se optado apenas pela citação de Constança Capdeville e Jorge Peixinho devido às influências que viriam a exercer em formas posteriores da música improvisada.

elementos não totalmente determinados, quer em relação à pulsação, ou tempo, a executar, quer em relação aos sons a produzir pelos intérpretes<sup>66</sup>. Usou técnicas de execução instrumental não convencionais, preparação de instrumentos com outros objetos, bem como meios eletrónicos, os gravadores de fita, e mais tarde o sintetizador, incluindo a denominada banda magnética em algumas das suas composições, desde a década de 60, elementos que, será relevante referir, são comuns à música improvisada de tendência transidiomática, em Portugal, na década seguinte. A sua intervenção social e política, bem como a sua ação na divulgação da arte denominada de vanguarda foram relevantes e intensas, tendo em conta as condicionantes da época. Em Jorge Peixinho revela-se, pela sua prática e obra, uma personalidade atenta ao contexto político e social adverso, uma personalidade intervencionista que se materializou em ações públicas, tendo colaborado com criadores de outras áreas como o teatro, a pintura, a poesia e o cinema. Foi particularmente importante a sua participação em eventos com componente de performance, *happenings*, nessa década de 60, em que, segundo testemunhos escritos da época<sup>67</sup>, se revela a materialização do seu conhecimento das correntes de vanguarda, da sua conceção de objeto artístico como resultado de produção multidisciplinar e multimédia, da sua capacidade de improvisação com o espaço cénico, com a pintura e com a poesia<sup>68</sup>. A receção à sua atividade não foi, e porventura não será ainda, consensual, dividindo-se entre o reconhecimento da inovação do seu processo composicional e importante contribuição para o desenvolvimento de novas tendências de criação musical no país, e a perplexidade indignada face aos eventos sonoros e

---

<sup>66</sup> A propósito de *Eurídice Reamada*, de Jorge Peixinho (1968), “a forma desta obra constrói-se sobre uma constante evolução do tempo musical, desde a pulsação regular até ao aleatório, que culmina com um espaço improvisado na secção central, sendo este processo invertido na última secção da obra. Em muitas das suas obras, o método de improvisação cria as formas específicas da existência de material sonoro” (Zoudilkine 2010).

<sup>67</sup> “Portugal, a partir de 64: happening na livraria Divulgação, já com alguns de nós e poetas como Ernesto Melo e Castro, António Aragão e Salete Tavares; cursos e concertos, em colaboração com Pierre Mariétan, na Sociedade de Belas-Artes (tantas experiências marcantes!); improvisações coletivas, já com o GMCL, em espetáculos, na AR.CO, com cinema mudo e com pintores em realizações ao vivo” (Rosa 2002).

<sup>68</sup> “Com ele aprendemos a praticar um estilo de intervenção cultural novo, partindo da própria especificidade da criação artística e das suas linguagens, fossem elas a música, a poesia, a pintura ou teatro. Com ele partilhamos experiências únicas e desalienantes de intervenção no espaço fechado do salazarismo” (Castro 2002). “Com ele, a qualidade inventiva e transgressora das normas fechadas só era comparável à proposta de novas normas abertas, à participação criativa e à fruição de livre invenção” (*idem*).

visuais propostos e realizados pelo compositor<sup>69</sup>. Da sua influência em novas tendências criativas será relevante sublinhar que dois dos primeiros músicos portugueses que abordaram a música improvisada de tendência transidiomática, nos anos 70, reconheceram a devida relevância da sua inovação criativa: Carlos Zíngaro (violinista) que foi seu aluno, ainda que por breve espaço de tempo, e Jorge Lima Barreto (escritor e instrumentista) que referiu, em entrevista editada – “seria Jorge Peixinho o compositor a criar uma verdadeira clivagem entre a modernidade e a vanguarda, tendo-se voltado para propostas intersemióticas – trabalho com diferentes materiais, atitude revolucionária para a música portuguesa” (Barreto 2001).

Constança Capdeville, natural de Barcelona, Espanha, veio para Portugal em 1951. Estudou em Barcelona, depois em Lisboa, no Conservatório, e em 1962, como bolseira da Fundação Gulbenkian, frequentou um curso de aperfeiçoamento em composição em Santiago de Compostela. Na Fundação Gulbenkian estudou ainda instrumentação moderna, em 1971, e seguiu um curso de percussão contemporânea em 72. Interessou-se pela investigação musicológica, tendo colaborado, entre 64 e 71, com a Comissão de Musicologia da Gulbenkian. Integrou a Orquestra Gulbenkian, como percussionista convidada, em concertos de música do século XX. A sua carreira de compositora teve um impulso decisivo quando, em 1969, a Gulbenkian lhe encomendou uma obra para orquestra (Serrão 2010). Utilizou elementos indeterminados na sua escrita musical, principalmente no que respeita ao tempo, à pulsação, usando sinais não convencionais no pentagrama, que também flexibilizam as alturas<sup>70</sup>. Na sua escrita misturam-se figuras musicais convencionais com anotações de dinâmica, ou de movimentação cénica, indicadas de forma explícita, como por exemplo: “*Reagindo. Dinâmicas diferenciadas. Tentando integração com o piano*”, “*Levar as mãos ao teclado, levantar novamente, hipnotizado, até tocar realmente*”, ou ainda “*entalar lápis entre a tampa e o teclado*” (Serrão 2006). Estes elementos sugerem afinidades com as “partituras de eventos” do movimento denominado Fluxus, que teve origem nos Estados

---

<sup>69</sup> “Peixinho era, nessa época, 1962/63, entre os seus conterrâneos, o compositor-pianista, louco, que estragava pianos «colocando-lhes papelinhas nas cordas» e «esborrachando-lhes» as teclas (clusters), pondo assim em «risco» os instrumentos”...!!! (Rosa 2002).

<sup>70</sup> “Mas a compositora vai ainda mais longe no tratamento do tempo musical com indicações de supressão do tempo, «senza tempo» ou «tempo inexistente»: cabe ao intérprete decidir sobre a duração das notas representadas por pontos negros, que contêm a ideia de tempo longo e funcionam muitas vezes como pedais: com a irregularidade das durações obtém-se uma espécie de anulação do tempo” (Serrão 2006).

Unidos, na década de 60, dinamizado inicialmente por George Maciunas<sup>71</sup>, inspirado por sua vez nos conceitos de aleatoriedade e indeterminismo de John Cage, compositor de referência também para Constança Capdeville. O foco de interesse da compositora centra-se no objeto criativo como obra multidisciplinar e multimédia, à semelhança de Jorge Peixinho, mas mais próximo do denominado teatro musical do que do happening, remetendo para outra referência do seu processo criativo, o teatro instrumental de Mauricio Kagel. A relevância que a compositora dispensa ao texto, à palavra dita, na sua obra, levou-a à inclusão de textos recorrentemente citados de escritores como Federico Garcia Lorca, James Joyce, Blaise Cendrars, Edgar Allan Poe, entre outros. A forma como trabalha a voz nas suas composições, através de fonemas, onomatopéias<sup>72</sup>, frases entrecortadas, inflexões de carácter indeterminado, remetem para duas das, igualmente, suas referências, o compositor Luciano Bério<sup>73</sup>, e Kurt Schwitters, criador multifacetado, cuja estética se centra na “arte instalação”, na performance, e na denominada poesia sonora, do início da gravação magnética, na década de 30. Utilizou, igualmente, a exploração de técnicas instrumentais não convencionais<sup>74</sup> e preparação de

---

<sup>71</sup> Fluxus é uma corrente artística internacional, integrando compositores e artistas plásticos que usam diferentes meios e disciplinas, desde a década de 1960. O nome tem origem no latim, na palavra que designa “fluir”, e as suas origens conceptuais residem nas noções de música experimental e do indeterminismo em arte de John Cage, dos anos 50. Essas concepções influenciaram o artista de origem lituana George Maciunas (1938 – 1978), que organizou o primeiro evento Fluxus, em 1961, em Nova Iorque, e o primeiro festival Fluxus na Europa, em 1962 (<http://en.wikipedia.org/wiki/Fluxus>).

<sup>72</sup> “Um aspecto recorrente da obra de Constança Capdeville é a instrumentalização das vozes. Além das passagens em que a vocalidade se exprime fazendo ressaltar as características que lhe são próprias, muitas vezes interpretando linhas melódicas a capella, frequentemente ela imita o timbre, o ritmo e a fragmentação, o staccato e a articulação das partes de música instrumental; esta aproximação faz-se também fisicamente, com emissões faladas ou cantadas em direcção ao interior dos instrumentos de sopro ou da caixa do piano, para obter transformações vocais acústicas ou efeitos de eco, sinais estilísticos da compositora” (Serrão 2006).

<sup>73</sup> Luciano Berio (1925 - 2003), compositor italiano, frequentou o Conservatório de Milão, a partir de 1945, e em 1951 foi para os Estados Unidos estudar composição, tendo frequentado sucessivamente os cursos de Darmstadt onde travou conhecimento com Karlheinz Stockhausen e Mauricio Kagel, entre outros. Interessou-se pelo dodecafonismo e pela música eletrónica, além de ter utilizado outros recursos como linguagens não-verbais em muitas das suas obras corais. Compôs óperas, peças de teatro musical, obras para orquestra, peças para solo, instrumentais e vocais, além de obras para instrumentos e eletrónica e eletrónica solo (Griffiths 1995).

<sup>74</sup> “Ao conjunto dos instrumentos, Constança Capdeville juntava numerosos objectos sonoros para arranhar, esfregar ou bater nos instrumentos. Numa primeira categoria incluem-se objectos que produzem ruídos mais próximos dos sons musicais (tocando nas cordas, nas caixas de ressonância ou no pedal do piano); numa segunda categoria, objectos que produzem ruídos mais secos, por consequência mais afastados das sonoridades musicais, ligados a estas, no entanto, por um processo acústico (berlindes, grilos de metal, água, etc.); finalmente, numa terceira categoria, os objectos eletrónicos (p.e., as rãs em

instrumentos, principalmente o piano, instrumento muito presente na maioria das suas composições<sup>75</sup>. Este conjunto de influências e fontes de inspiração sugerem que a estética subjacente à obra de Constança Capdeville se centra na exploração de ambiências sonoras multidisciplinares, no experimentalismo de movimentações cénicas sugestivas, na denominada performarte, na inclusão de referências cenográficas a pintores da sua preferência, como Dali ou Picasso (Serrão 2006), em suma, como já referido, na conceção de objeto artístico como criação multimédia<sup>76</sup>. A sua orientação multidisciplinar e experimental, nomeadamente por via da exploração de técnicas instrumentais não convencionais, exibia uma tendência que marcava aquela época e viria a encontrar cultores no domínio da música improvisada de tendências transidiomática.

De facto, aparentemente de forma paradoxal, parece verificar-se a existência de maior influência de elementos da música erudita contemporânea na música improvisada de tendência transidiomática do que de elementos do jazz. De forma paradoxal, porque se constata que a maior parte dos improvisadores revela, no seu percurso musical, de algum modo, uma ligação ao jazz, e são em menor número os casos provenientes da música erudita. A exploração de outras técnicas de execução instrumental, a preparação de instrumentos, o recurso à eletrónica como instrumento gerador de sons estruturantes, o uso da atonalidade, são elementos da música erudita recorrentemente utilizados na música improvisada de tendência transidiomática, enquanto de elementos da área do jazz apenas é usada a técnica instrumental em si, mas intencionalmente evitando a

---

Tibidabo 89), a que C.C. recorria para ultrapassar o seu universo sonoro habitual, exploração que não foi, porém, exaustiva” (Serrão 2006).

<sup>75</sup> “No que respeita ao piano, a pesquisa sonora foi muito variada: em primeiro lugar, o piano preparado, tal como Cage o concebeu, com pequenas pedras, papel, lápis, etc., mas também com jogos nas cordas com crótalos, parafusos, baquetas (cabos e pontas), arcos, copos, etc. Em segundo lugar, o piano percutido com as mãos, baquetas, crótalos, bambus, em todas as partes internas e externas. Finalmente, a utilização dos pedais para abafar ou prolongar as ressonâncias. Como já referimos a propósito da voz, o interior da caixa servia também para amplificar o som de certos instrumentos, sempre com o objectivo de alargar o espectro sonoro e as suas reverberações” (Serrão 2006).

<sup>76</sup> Constança Capdeville viria a formar, em 1985, o grupo “Colecviva”, vocacionado para a exploração das diferentes manifestações do teatro musical no século XX. O grupo procurou desenvolver uma nova linguagem musical direccionada para a “exploração do som, da música, da palavra, da luz, do gesto e do movimento, de forma a procurar novas relações e combinações entre estas diferentes formas de expressão” (Roxo 2010).



tonalidade e o fraseado melódico inerente aos idiomas que marcaram o jazz até à emergência do free jazz.

## **2) Década de 1970 – até Abril de 1974**

Na década de 60, em termos de divulgação pública, não foram encontrados exemplos de música estritamente improvisada de tendência transidiomática, em Portugal. Na análise da década de 70, no país, evidenciam-se dois períodos: até 1974, e desse ano até 1979, considerando o contexto social e político, como já referido. Na primeira metade da década de 70 verificou-se a emergência de vários grupos musicais que incluíam improvisação no seu repertório, ainda que maioritariamente referente à improvisação no jazz: o grupo Araripa (Zé Eduardo, Emílio Robalo, João Heitor, R. Cardoso), o Bridge (Rão Kyao, K. Hoidale, J.S. Sarbib, Adrian Ransy), o Contacto (R. Cardoso, M. Resende, N. Gonçalves, P. Gil), o Status (R. Kyao, M. Resende, J.S. Sarbib, P. Gil, Décio Lemke), o Zanarp (A.P. Vargas, José Nogueira, Artur Guedes, Pedro Cavaco, José Martins), o Anar Band (dinamizado por Jorge Lima Barreto), e o Plexus (Carlos Zíngaro, Rui Neves, Manuel Guerreiro, Celso Carvalho, P. Gil) (Velo, Mendes, Curvelo 2010). Destes grupos, apenas o Anar Band e o Plexus evidenciam uma linha estético-musical de improvisação de tendência transidiomática, as restantes formações incluem-se mais propriamente no jazz, na improvisação idiomática, à exceção dos músicos Rão Kyao, no período inicial da sua atividade, e de Saheb Sarbib. Apesar do jazz ter funcionado também como propaganda americana em Portugal (Roxo e Castelo Branco no prelo), a recolha de testemunhos orais ao longo da investigação de campo para a execução do presente texto, permite evidenciar que a emergência de práticas de música improvisada em Portugal, no início da década de 1970, afigura-se associada ao movimento de contestação contra a política do regime, materializando-se também como manifestação de intervenção social, ainda que de forma circunscrita aos meios académicos e intelectuais dos principais centros urbanos, Lisboa, Porto e Coimbra, dadas as contingências repressivas inerentes ao contexto político, já referidas. A rutura com os cânones instituídos, a resistência às instituições dominantes de poder, intervencionismo e espírito libertário revelam-se como exemplos de problemáticas associadas a essa emergência.

### 3) Carlos Zíngaro – primeira fase do grupo Plexus

Carlos Zíngaro e Jorge Lima Barreto constituem-se, nesta época, como exemplo dos primeiros músicos que exploraram intencionalmente outra estética de improvisação que não a idiomática, tendo iniciado uma colaboração mútua que se prolongou pelos anos 80 e 90. Zíngaro<sup>77</sup> (n. 1948) começou por estudar violino, em Lisboa, na Fundação Musical dos Amigos das Crianças, após o que frequentou a Academia dos Amadores de Música, depois o Conservatório Nacional<sup>78</sup>, tendo ainda estudado órgão durante dois anos com Antoine Sibertin Blanc, na Escola Superior de Música Sacra. A sua formação inicial foi, assim, a que usualmente se denomina “clássica”. Nos anos 60, iniciou a sua atividade, integrando grupos de música pop e rock<sup>79</sup> (Félix 2010).

Em 1968, formou o grupo Plexus<sup>80</sup>, cuja linha estético-musical inicial se pode considerar sob influência da música pop, e do denominado rock progressivo ou sinfónico<sup>81</sup>, incluindo o que se pode considerar de uma vertente experimentalista. O

---

<sup>77</sup> Podem consultar-se, para audição de exemplos de improvisação de Carlos Zíngaro, os links: <http://youtu.be/8Rx4Y1ETI8M> - [http://youtu.be/kLWiB\\_krUo](http://youtu.be/kLWiB_krUo) - <http://youtu.be/euwPtnJQvw0>

<sup>78</sup> “O Conservatório era na altura particularmente esclerosado, bloqueado, em termos de abrangências musicais, onde Bartok era praticamente música de vanguarda. Quase todas as outras tipologias musicais eram ignoradas e/ou inaudíveis. A verdadeira música era a música clássica, dentro daquele muito apertado contexto” (Zíngaro 2010).

<sup>79</sup> “Eu, aí nos meus 16, 17 anos, digo: já chega. Até porque já há uns anos que ouvia jazz, música marroquina na rádio, etc., e tinha uma relação de quase amor ódio com o violino. É quando começo no rock/pop, e pensei que queria sair dali...Ainda estive dois anos com o Antoine Sibertin Blanc, em órgão, na Escola Superior de Música Sacra, fascinado pelo Jimmy Smith e pelo Steve Winwood e pelo Bach, mas rapidamente cheguei à conclusão que, depois do violino, o órgão era um bocado violento (estamos a falar de órgão de igreja, com pedaleira e dois teclados e uma coordenação difícil, pelo mecanicismo, pela técnica), e portanto aprendi umas luzes, e fiquei-me apenas pelas luzes” (Zíngaro 2010).

<sup>80</sup> “Depois do Liceu Francês, para acabar o 7º ano, estou no colégio Luís de Camões, ali na Almirante Reis, que já não existe, e onde encontro o Jorge Valente, que não tocava nada na altura, mas que era um excelente conversador, e cheio de ideias e conceitos, e eu começo assim, em termos conceptuais, o embrião do Plexus, com ele, isto em 68. Com aquelas ideias iconoclastas de partir tudo, e misturar free jazz, e ragas, e os Greatfull Dead, e King Crimson, Soft Machine, e os longos solos” (Zíngaro 2010). A primeira formação do Plexus: José Teixeira Lopes (guitarra elétrica), Celso Carvalho (violoncelo, contrabaixo e baixo elétrico), Jorge Valente (piano e percussão), Luís Pedro Fonseca (percussão e guitarra elétrica) e Carlos Zíngaro (violino, guitarra elétrica e contrabaixo).

<sup>81</sup> «Contudo, a expressão “rock progressivo” seria empregue por músicos portugueses enquanto sinónimo de outra expressão bastante mais comum no país, “rock sinfónico”, expressão esta que, em grande parte dos casos, teria uma aceção ligeiramente diferente da expressa por académicos e críticos anglófonos. Enquanto que o symphonic rock estaria sobretudo associado por estes à sonoridade do arranjo “sinfónico”, orquestral, que frequentemente envolvia o recurso ao Mellotron, e que foi protagonizada por grupos como Moody Blues desde a edição do álbum Days of Future Passed em 1967, ou Deep Purple

grupo iniciou a sua atividade no estúdio do Quarteto 1111, grupo de referência da música popular portuguesa dessa época, liderado por José Cid, tendo participado, inclusive, na gravação de dois temas do primeiro álbum do Quarteto; resultante desta colaboração, o Plexus teve a possibilidade de gravar, em 1969, o seu primeiro e único fonograma<sup>82</sup>. Durante esse ano, o grupo realizou uma série de concertos, principalmente em Lisboa, tendo sido convidado para tocar em “*muitas festas da Embaixada dos Estados Unidos e na Quinta da Marinha, coisas bem, anglo-saxónicas, porque os filhos e os familiares mais jovens do corpo diplomático achavam que nós éramos o grupo mais próximo daquilo que gostavam de ouvir na altura, coisas entre os Doors, e os Greatfull Dead*” (Zíngaro 2010). Nesses concertos acentuou-se a tendência experimental na prática musical do grupo, o que se traduziu na sua própria formação, e na inclusão de banda magnética pré-gravada nos seus concertos. “*Havia festas destas que eram deste género, com o Revox a passar banda magnética, pré gravações, quatro bateristas, ou dois bateristas e quatro guitarristas, era a loucura completa, às vezes aparecia o Phil Mendrix*<sup>83</sup> *a tocar connosco, era uma coisa quase ao nível do happening cá*” (idem).

A atividade do grupo teve alguma receção na imprensa, tendo sido publicados artigos nas revistas *Mundo Moderno* e *Rádio e Televisão*<sup>84</sup>, provavelmente entre outras publicações, que incluíram texto e imagem (fotomontagens). Algumas referências, em destaque na composição gráfica do texto, ilustram o teor crítico da receção ao grupo e a forma como o próprio grupo se definia, como por exemplo: “*Por uma união ambígua dos enigmas*” (*Mundo Moderno*), “*Plexus, a tentação do improvisado*” (*Rádio e Televisão*), e “*cantamos em inglês e latim, e o nosso estilo é...jafreebluraphónico*”

---

com o Concerto for Group and Orchestra em 1969 (Macan, 1997), em Portugal, para diversos músicos, o conceito de “sinfónico” parece ser praticamente sinónimo de “erudito” no âmbito discursivo, tanto na sonoridade como no aspecto estrutural, sendo esta também remanescente, segundo alguns músicos, de uma noção genérica de peça de longa duração, ou de “sinfonia”» (Andrade 2012:36).

<sup>82</sup> “Na mesma altura o Cid disse-nos que era giro gravarmos um disco nosso. E como ele tinha relações com a RCA Victor, assim foi, gravamos lá no estúdio deles o nosso primeiro e único disco, com 4 faixas para a RCA, que era uma postura pop rock a la King Crimson” (Zíngaro 2010). Na capa do disco, concebida por Zíngaro, pode ler-se: “Plexus – Symphonic Raga Blues Band”.

<sup>83</sup> Phil Mendrix é nome artístico de Filipe Mendes (n. 1947), guitarrista rock que integrou vários grupos durante os anos 70, como, por exemplo, o grupo Chinchilas, a Heavy Band ou o Roxigénio (Félix 2010).

<sup>84</sup> *Mundo Moderno* (números 25 e 26, Dezembro de 1969, e número 30, Fevereiro de 1970) e *Rádio e Televisão* (número 686, Janeiro de 1970).

(idem). Tendo em conta o contexto da época, pode considerar-se que o Plexus não terá tido, nesta sua primeira fase, contingências significativas que interferissem na sua atividade, provavelmente devido à juventude dos músicos, ao meio social em que se inseriam e que frequentavam, ao ecletismo dos seus temas musicais, e ao curto período de tempo desta fase que durou, sensivelmente, um ano<sup>85</sup>.

Essa atividade do grupo foi, entretanto, interrompida, pelo facto de Carlos Zíngaro ter sido mobilizado para Angola e Jorge Valente para Moçambique, no contexto da guerra colonial. Em Angola, Zíngaro reconhece ter tomado ainda mais consciência da situação social e política portuguesa, interna e externa, facto que lhe exponenciou um sentido de inconformismo e revolta:

*“Eu estive na tropa 3 anos e meio, dos quais 2 anos e meio em Angola, e nesse período ainda mais agudizado pela situação, eu começo a ouvir cada vez mais, através da Voice in America, que se captava lá, free jazz, Ornette, Albert Ayler, e Miles Davis, na altura, isto vai de 1969 a 1973. Enquanto lá estava escrevia imensas cartas para o pessoal cá, a falar do free jazz, música étnica, e vamos fazer e acontecer depois do regresso à “metrópole”...o que muito me ajudou a manter alguma sanidade”* (Zíngaro 2010).

No final desse período em Angola, e como experiência pontual, Zíngaro formou um grupo em cuja linha musical incluiu elementos de performance e improvisação, que foram sendo acrescentados à sua conceção de criação musical, atualizados pelas novas estéticas com que foi tomando contacto, e pela própria vivência da situação em que se encontrava<sup>86</sup>. O músico regressou a Lisboa em 1973, numa altura em que se verificava

---

<sup>85</sup>“A imprensa, quando nós editamos o disco do Plexus, em 69, como já percebeste, era uma estética diferente, houve alguma cobertura naquelas revistas da época, na Flama e não sei quê, fotografias de nós empoleirados na estátua do Marquês de Pombal. É evidente que quando a coisa começa a alargar para coisas mais enlouquecidas, 2 bateristas, 4 guitarristas, a imprensa desliga completamente. Houve inclusive, pontualmente, situações complicadas nas tais loucuras no final dos anos 1960, e daí também que, quando nós tocávamos para as embaixadas não tínhamos qualquer problema porque estávamos noutro país. Quando eram festas de finalistas e coisas do género, aquilo era um bocado mais problemático e nós éramos um bocado ostracizados, portanto, tocávamos os covers como deve ser, mas tínhamos uma versão do Paint It Black, dos Stones, que durava vinte minutos” (Zíngaro 2010).

<sup>86</sup> “No final de eu estar em Angola, eu estava já em Luanda e voltei a tocar, emprestaram-me um violino três quartos e com três cordas, todo podre, e eu tinha a guitarra elétrica e começo com aquelas loucuras, a noite de Luanda, e iniciei um grupo que se chamava *Jubanzi Iznabuj e sus Muchachos*, que eram as iniciais de cada nome dos que participavam...aquilo era uma família, com fans e groupies... tocávamos west coast, fazíamos performance, o vocalista cantava dentro da onda dos Aria e Demetrio Stratos, e

uma persistente contestação ao regime, anteriormente referenciada, e em que continuava a existir um forte controlo da informação vinda do exterior por parte das suas estruturas. O acesso a fontes de informação como, por exemplo, discos (fonogramas), livros, ou publicações periódicas era escasso e controlado. Como toda uma geração, Zíngaro vivenciou as dificuldades de acesso a essas fontes de informação, dificuldades que eram comuns a, praticamente, todas as áreas artísticas<sup>87</sup>. O violinista reformulou o Plexus, incluindo mais elementos de improvisação e influências do free jazz na sua linha estética musical, afastando-se das afinidades com a música pop e com o denominado rock sinfónico, verificadas no período anterior: *“Quando regresso, o Plexus, em termos de temática e também em termos de formação, muda bastante, porque na altura da gravação do disco ainda havia umas canções, que eram cantadas pelo Luis Pedro da Fonseca, o Luis Pedro depois já não está no novo grupo, e é free jazz radical, “estética do grito...”* (Zíngaro 2010). O Plexus passou a constituir-se como um dos grupos de jazz, e, de entre eles, um dos que passou a incluir elementos de improvisação provenientes de outras áreas, nomeadamente, do free jazz.

#### **4) Jorge Lima Barreto – grupo Anar Band – Associação Conceptual Jazz**

O Anar Band, Anar Jazz Group, Anar Conceptual Jazz, ou ainda Anar Jazz Trio, das diferentes designações usadas na imprensa da época, inseria-se em uma área musical cujo processo criativo revelou alguns pontos de contacto com o grupo Plexus.

---

lavava os dentes ao microfone com muita ação, e câmara de eco e tal... Fomos convidados para um festival rock, num estádio, para fazer a primeira parte do grupo *Rocks*, do Eduardo Nascimento, estamos a falar de 1972, cantavam funky e soul, e era o cabeça de cartaz daquela noite, e, sem saber o que nós fazíamos, metem-nos na primeira parte, bem...passados quinze minutos fomos corridos do palco, mas houve uma parte do público que achou fantástico e “curtido” o que estávamos a fazer...a vaia total, com alguns poucos a dizerem que queriam ouvir...polícia e não sei quê, e nós viemos cá para fora, para a baía de Luanda, à noite, continuar a performance com aquela parte de público, vinte ou trinta pessoas, sempre na maior.” (Zíngaro 2010).

<sup>87</sup> “Onde eu comecei a comprar cá em Lisboa, mas mandava vir de fora, foi na livraria Opinião, ali ao pé do largo da Misericórdia, onde estava o Madeira Luís, que era um colecionista, um gerente engajado, e começaram a importar discos, muitas vezes que eramos nós que indicávamos, porque em termos do free jazz justamente, era nessa discoteca, que era muito pequena, mas altamente dedicada a uma área em que começa a receber discos do Sun Ra, do Albert Ayler e do Ornette, pronto, das vanguardas dessas áreas, ainda antes de ter sido o 25 de Abril, em 73. Eu começo a ir à Opinião em 73, depois de vir de África, porque não havia em mais lado nenhum, começo a minha assinatura do Jazz Magazine, a revista francesa, justamente lá nessa livraria, e depois mantive-a durante anos em termos próprios diretamente, mas o primeiro ano, pelo menos o primeiro ano de assinatura foi através da Opinião” (*idem*).

Formado no Porto, por Jorge Lima Barreto<sup>88</sup>, o grupo teve mais que uma formação, tendo sido um duo que logrou, mais tarde, gravar o primeiro fonograma, constituído pelo próprio e por Rui Reininho. Muito provavelmente, terá sido em 1973 que Lima Barreto, personalidade particularmente interventiva na imprensa da época, fundou a *Associação Conceptual Jazz*<sup>89</sup>. A *Associação Conceptual Jazz* é por si referenciada como *Associação de Música Conceptual*, criada pelo próprio e por Carlos Zíngaro em finais da década de 60 (Barreto 2009), no entanto, na apresentação do seu currículo nos livros *Musonautas* e *Nova Musika Viva*, por exemplo, a data que refere é 1973. Não foi possível esclarecer esta diferença de datas, nem o destaque que sempre fez questão de dispensar à existência da Associação, devido ao facto de não se ter realizado a entrevista solicitada para esta dissertação, em virtude do seu falecimento. Carlos Zíngaro partilha uma conceção diferente: “*E é também nessa altura que o Barreto me propõe fazermos uma associação do Conceptual Jazz, que ficou apenas pelo conceito, em termos práticos, e fundamentalmente, até pelos interesses do Jorge. Naturalmente eram o Plexus em Lisboa e o Anar Band no Porto, numa área mais experimental e iconoclasta*” (Zíngaro 2010)<sup>90</sup>. No entanto, a Associação terá sido formalizada em termos

---

<sup>88</sup> Jorge Lima Barreto (1947 - 2011), musicólogo, músico, escritor, performer, iniciou os seus estudos musicais como autodidata, e mais tarde na Juventude Musical Portuguesa. Cursou Ciências Histórico-Filosóficas na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 1973, tendo obtido o doutoramento no Departamento de Ciências da Comunicação na FCSH da Universidade Nova de Lisboa, em 2010. Formou o grupo Anar Band (1968-1980), o duo Telectu (1982-2008), e o duo Zul Zelub (2005). Foi autor de vários livros sobre rock, jazz, música eletrónica e música improvisada, tendo mantido, desde 1967 até ao seu falecimento, uma participação regular em publicações periódicas portuguesas. Realizou o programa de rádio Musonautas, na Rádio Comercial (1982-1995), e manteve uma atividade regular como conferencista e como músico, em Portugal e no estrangeiro.

<sup>89</sup> “O Anar Jazz Group é então um grupo anti-jazz (mas este jazz alvejado, que não se confunda com o verdadeiro jazz, é o jazz assimilado e corrompido). Para isso recorreu-se à instauração de uma teoria do «conceptual jazz», absolutamente inédita e definida nos nossos panfletos e manifestos. As dificuldades de actuação têm sido imensas: economia precária, interdição policial, contra-ataque desleal da reacção dos divulgadores principais, incompreensão do público mal informado. A minha tomada de posição não foi gratuita: em Viseu a polícia proíbe o nosso concerto e a R.T.P. interdita a transmissão de um espectáculo gravado no dia 24-3-72” (Barreto 1972).

<sup>90</sup> “No Porto, havia um ambiente de tertúlia de malta que se reunia no café “Piolho” à volta da personalidade do Jorge, que vivia ali perto, faziam-se jam sessions, coisa que não havia em Lisboa” (Zíngaro 2012).

internacionais, como se pode constatar pela referência de Manuel Jorge Veloso no número 4 da revista Cinéfilo<sup>91</sup>, Outubro de 1973.

A fundamentação teórica do jazz conceptual foi inicialmente apresentada por Lima Barreto como “Manifesto do Conceptual Jazz”, no último capítulo de *Revolução do Jazz*, evidenciando elementos comuns ao conceito de improvisação livre:

*“O jazz conceptual não se confunde com a Música Aleatória dada a única intenção (nem sempre subordinada ao Acaso) de violentar. Recolhemos sons que os instrumentos produzem quando estimulados, distorcemo-los numa violência puramente sensitiva e damos-los ao público como Conceptual Jazz. É válida qualquer incongruência, qualquer erro técnico, qualquer falha de memória musical, qualquer incapacidade de comunicar. Na base do Conceptual Jazz está uma sinalética do Free Jazz que articulada num discurso ilógico perde a simbologia e a infinitude estética. Criamos matrizes a partir dessa base linguística do Free e estruturamos sons num complexo não determinado aberto a toda a criatividade e a novas estruturas”* (Barreto 1972).

Será relevante referir que o conceito de “Nova Música Improvisada” desenvolvido por Lima Barreto, mais tarde, já na década de 90, baseia-se estruturalmente na noção de jazz conceptual referida, formulada no início dos anos 70, como uma continuidade ou atualização da terminologia do conceito em função dos mesmos princípios conceptuais e estéticos.

## **5) Primeiro Acto em Algés**

Uma das manifestações de intervenção contestatária e política, em que se evidenciou a problemática de oposição das perceções de novas estéticas do jazz, nomeadamente do free jazz, em relação ao jazz *mainstream*, foi a realização, nesse ano, a 19 e 20 de Maio, de um evento nas instalações do *Primeiro Acto Clube de Teatro*, em Algés, que a imprensa divulgou, entre outros, sob os títulos: “Jazz no 1º Acto” (jornal *O Século*), “Debate aceso no 1º Acto” (*Diário de Lisboa*), e “Jazz-Off no 1º Acto de

---

<sup>91</sup> “Através do boletim mensal da Federação Europeia de Jazz, tivemos conhecimento da formação em Portugal da Associação Conceptual Jazz, cuja finalidade, segundo a mesma fonte, é estimular contactos internacionais do jazz português, incluindo a cooperação com organizações internacionais” (Veloso 1973:29).

Algés” (revista *Rádio e Televisão*)<sup>92</sup>. O evento incluiu a realização de um colóquio / debate, seguido de concertos por grupos de jazz portugueses. O primeiro Festival de Jazz de Cascais havia-se realizado em 1971, como já referido, e iria na sua terceira edição, mas maioritariamente com a participação de músicos estrangeiros, o que faz com que este evento em Algés tenha sido dos primeiros de carácter público em que intervieram apenas grupos de jazz portugueses<sup>93</sup>, nomeadamente o Plexus e o Anar Band, cuja linha musical se afastava do jazz *mainstream*. Será de sublinhar que a emergência destes grupos parece ter resultado, também, da regular divulgação do jazz que vinha ocorrendo no país, materializada, por exemplo, na realização anual do *Festival Internacional de Jazz de Cascais*, na divulgação semanal na rádio (Luís Vilas Boas), e na televisão (o programa *TV Jazz* de Manuel Jorge Veloso)<sup>94</sup>, bem como da apropriação, por parte dos músicos, do carácter de contestação subjacente à fundamentação do próprio jazz. Afigura-se igualmente relevante realçar o facto de, em 1973, vigorar ainda a lei que proibia o direito de reunião ou associação públicas sem o aval do estado, o que, não transformando o *Jazz no 1º Acto* em um evento proibido ou à revelia do regime (caso contrário não teria sido noticiado, nem possivelmente realizado), revela alguma da prática que se verificava em termos de confronto com a situação social e política da época, pelo facto de ter reunido sensivelmente trezentas pessoas, e pelo conteúdo intervencionista e contestatário das questões que surgiram no

---

<sup>92</sup> *O Século*, 32717 (21 de Maio 1973): 11, *Diário de Lisboa*, 18105 (21 de Maio 1973): 10, *Rádio e Televisão*, 863 (26 de Maio 1973): 35, 36 e 37).

<sup>93</sup> À exceção do Hot Clube de Portugal, como já referido, e com as particularidades de funcionamento do clube igualmente referidas.

<sup>94</sup> “Uma experiência inesquecível! Repare que, para além daquilo que os pouquíssimos e esparsos concertos de jazz tornavam possível - num ambiente cultural em geral soturno, pelo obscurantismo vigente - poucos rostos e corpos da história e do quotidiano do jazz eram então conhecidos entre nós (o Festival de Jazz de Cascais chegaria, só, em 1971!) e quem não tinha a oportunidade ou a possibilidade de viajar ao estrangeiro, deste modo podendo assistir a concertos ou frequentando clubes de jazz nas grandes cidades europeias, aproveitava o TV Jazz (assim se chamava o programa) como uma oportunidade única de ver «em carne e osso» alguns dos mais importantes músicos de jazz desse tempo. O TV Jazz chegou a ter, entre 1962 e 1971, uma regularidade mensal, quinzenal ou até semanal, consoante o material disponível, o que era nesse tempo (e ainda hoje!) absolutamente invulgar. Nessa altura produziram-se nos EUA ou na Grã-Bretanha séries de grande qualidade musical e televisiva - hoje consideradas verdadeiras série de culto, como a norte-americana Jazz Scene USA ou a britânica Jazz 625 - que eu apresentei e transmiti na íntegra no (então) único canal da RTP! Mas também os poucos músicos de jazz portugueses desses anos tocaram com a regularidade possível no programa” (Manuel Jorge Veloso 2006, <http://jnpdi.blogspot.com>).



debate. O *Primeiro Acto Grupo de Teatro* era dirigido por duas personalidades que vieram a constituir-se influentes, mais tarde, no meio cultural português: Jorge Listopad, escritor, crítico e encenador, e Augusto M. Seabra, crítico, sociólogo e programador, tendo sido sua intenção realizar um debate sobre jazz com todo o horizonte dos críticos (Neves 2012). Tendo em conta, com a devida reserva crítica, o estilo literário e o conteúdo das fontes de informação na imprensa, a descrição da sequência dos acontecimentos nas publicações citadas sugere, igualmente, um confronto geracional e conceptual, em que, por um lado, se situou grande parte do público, mais afeta a Jorge Lima Barreto (que propunha uma análise estrutural alargada ao aspeto político e social, e uma nova conceptualização do jazz), constituída por jovens de, em média, vinte anos de idade, e, por outro lado, os restantes membros da mesa, que se propunham analisar o jazz *standard* numa perspetiva mais convencional, e que se situavam na geração anterior. A imprensa sublinha como conhecidas as divergências entre Lima Barreto e os outros divulgadores de jazz presentes, facto que fez “encher” a sala do *Primeiro Acto*, sublinhando que “a maioria das pessoas foi lá porque ia o Jorge Barreto, que lhes oferecia uma certa combatividade agressivamente condutora a uma situação de rutura com determinado tipo de ideias, atitudes e pessoas”. Na notícia do *Diário de Lisboa* pode ler-se:

*“Além da componente musical, este evento incluiu um “agitadíssimo colóquio” em que participaram: José Duarte, Jorge Lima Barreto, Monteiro da Costa, Raul Bernardo e Manuel Jorge Veloso. O tema proposto incidia sobre a situação do Jazz em Portugal, englobando como factores de análise uma abordagem histórica, estudo da situação presente, e caminhos possíveis para o Jazz em Portugal. Jorge Lima Barreto propôs uma alteração a esta ordem de trabalhos, sugerindo “o condicionamento repressivo do Jazz”, o que foi aceite pela maioria”.*

No entanto, e após a sua intervenção longa sobre o tema, gerou-se algum desentendimento entre os participantes no debate, tendo-se retirado da sala José Duarte, Manuel Jorge Veloso e Raul Bernardo<sup>95</sup>. Rui Neves apresentou uma visão diferente

---

<sup>95</sup> José Duarte (n. 1938), crítico e jornalista, foi fundador do Clube Universitário de Jazz, em 1958, realizador e apresentador do programa *O jazz, esse desconhecido* na Rádio Universidade, em 1958, do programa *Cinco Minutos de Jazz* na Rádio Renascença, entre 1966 e 1975, na Rádio Comercial, entre 1984 e 1993, e na RDP Antena 1, desde 1993. Mantém atividade jornalística como crítico de jazz com artigos publicados nas principais publicações periódicas nacionais desde 1960 (Roxo 2010). Raul Vaz

sobre este incidente: “*O Jorge a primeira coisa que fez foi pôr os gajos na rua, começou a insultá-los, do género: seus reacionários, vocês não falam do jazz que agora há... Os gajos ficaram todos ofendidos e saíram todos. Só ficou o Carlos Monteiro Costa a tentar dialogar*” (Neves 2012). Este evento manifestou as tensões que ocorriam entre as práticas discursivas dominantes sobre jazz, personificadas nos críticos referidos, e Lima Barreto que propunha maior abertura às novas tendências, nomeadamente do free jazz, observadas desde os anos 60.

No dia 20 de Maio, foram várias as contingências ocorridas na realização do concerto: a qualidade dos instrumentos disponibilizados era fraca, os meios técnicos de amplificação de som eram deficientes: “*Tudo estava mal organizado. O Primeiro Acto limitou-se a pedir o material emprestado que, por azar, até estava em muito mau estado. Passamos imenso tempo a tentar afinar aquilo, mas como o público se agitava, resolvemos começar um pouco «à balda».* Eu, por exemplo, não ouvia o violino porque tinha as colunas à frente”, referiu Carlos Zíngaro em entrevista a *A Capital*<sup>96</sup>. Dois músicos tiveram contratempos na viagem do Porto para Lisboa, não se encontrando reunidos todos os intervenientes à hora de início do evento. Acrescem a estas contingências os acontecimentos ocorridos durante o debate na noite anterior, já

---

Bernardo (n. 1942), foi membro da direção do CUJ, em 1958, tendo colaborado com José Duarte nessa direção, e, mais tarde, no programa de rádio *A Grande Música Negra*. Com António Curvelo e Rui Neves, foi autor do programa *AbandaJazz*. Em 1980, iniciou atividade jornalística no semanário *Expresso*, após colaborações pontuais com o *Diário de Notícias* (*idem*). Manuel Jorge Veloso (n. 1937), foi baterista e membro fundador do Quarteto do Hot Clube de Portugal, em 1959, assistente de produção na área da música clássica na RTP entre 1958 e 1971, tendo ainda produzido e apresentado os programas *Jazz no Estúdio A* e *TV Jazz*. Realizou e apresentou vários programas de jazz na rádio, ao longo de cinco décadas e publicou inúmeros trabalhos na imprensa (*ibidem*). No jornal *A Capital*, as palavras de José Duarte: “*Sou contra a mania da especulação teórica e filosófica em prejuízo da audição de música. Se vocês vieram aqui à espera de vir discutir Jazz falando de sociologia, economia, literatura americana, então ou vieram enganados, ou o Primeiro Acto escolheu as pessoas erradas. Esses problemas de ordem geral não cabem aqui, pois integram-se em qualquer discussão artística sobre teatro, cinema, música, e não pertencem somente ao Jazz*”. “A assistência protestou vivamente, pediu a morte do empirismo, e Barreto indignou-se. Perguntava-se nas bancadas: - se não se pode discutir o Jazz relacionando com os aspectos sociais e económicos, então de que se pode falar? José Duarte acabou por se retirar, acompanhado de Veloso e Bernardo. Monteiro da Costa falou das estruturas musicais do Jazz e do seu conteúdo. Barreto procurou determinar em que circunstâncias uma determinada linguagem surge numa sociedade, e se transforma ou a transforma. O debate encerrou-se quando uma comparação entre António Mourão, José Jorge Letria e José Afonso foi feita por Barreto, facto que um espectador contestou, negando funções sociais semelhantes àqueles cantores” *A Capital*, 1879 (20 de Maio 1973): 17.

<sup>96</sup> *A Capital*, 1880 (21 de Maio 1973): 22.

referidos, e que conferiram um ambiente peculiar à realização do concerto<sup>97</sup>. A forma como Manuel Gonçalves da Silva descreve o seu início, na notícia da revista *Rádio e Televisão*, é esclarecedora da orgânica processual entre os músicos, e expõe de certa forma o grau de improvisação que estava a acontecer em palco. O jornalista descreve os movimentos dos músicos como se ouvisse o que diziam (e porventura ouviu), revelando que, à partida, não foi decidido tocar um “tema”: “*Joel aproxima-se do violino e do contrabaixo para lhes propor que tentem o diálogo*”; sendo possível inferir que, à partida, se tratou de improvisação sem “tema”, e que a própria constituição dos grupos de músicos em questão também não estava totalmente definida (tendo-se organizado a partir das contingências ocorridas), naquela que se constituiu, muito provavelmente, como uma das primeiras manifestações públicas de música improvisada de tendência transidiomática, em Portugal. A receção dos críticos já referenciados não foi consensual com a do público, tal como tinha acontecido no debate e pelos motivos igualmente referidos<sup>98</sup>.

Os artigos na imprensa citados foram consensuais em realçar o protagonismo de Barreto no evento (pode ler-se em um dos títulos de artigo do jornal *A Capital*<sup>99</sup>: “*Ele é o Eusébio do Jazz?*”), e incluíram críticas de José Duarte que, como participante do

---

<sup>97</sup>Na revista *Rádio e Televisão*, pode ler-se: “Às 10 e 20 apareceu uma tentativa de justificação: - Queríamos pedir desculpa pelo atraso, mas há dificuldades em arranjar os instrumentos. O piano está desafinado, não se conseguiu vibrafone, nem piano elétrico. Dois músicos vêm agora do Porto e só chegam pelas onze horas”. E na sequência da notícia: “Finalmente, quando passavam as dez e quarenta e cinco, tudo parecia a postos para dar lugar à música. Joel aproxima-se do violino e do contrabaixo para lhes propor que tentem o diálogo; depois, dirige-se ao piano e sugere qualquer coisa que provoca grandes gargalhadas a José Cancela. Zíngaro tira um solo de violino – as pessoas recordaram vagamente Jean Luc Ponty – e os demais elementos agarram a ideia. Do que se fez (ou não fez) falarão os críticos da especialidade e quer-nos parecer que vai ser difícil... De salientar, talvez, o esforço inútil de Cancela, porque o volume sonoro conseguido pelos restantes instrumentos não permitia que o velho e gasto piano se fizesse ouvir; a maneira como Jorge Lima Barreto utilizava a bateria: sempre violento, em atitude que tão depressa sugeria posse como repulsa; o entendimento entre o violino e o violoncelo; a segurança, pelo menos aparente, do contrabaixo” *Rádio e Televisão*, 863 (26 de Maio 1973): 36.

<sup>98</sup>“Pelas onze e vinte, José Duarte abandonou a sala, acompanhado de alguns amigos. No fim houve palmas. O intervalo foi longo e, para espanto de alguns, não houve deserções. No recomeço, apareceu um quarteto, constituído por Armando (que substituiu Jorge Barreto na bateria), Zíngaro, Joel e Celso. Depois, a formação passou a trio, regressando à bateria o titular, Artur ao contrabaixo, e aparecendo pela primeira vez Toni Pinho da Silva ao piano. Foi dado maior relevo ao piano, que, apesar de se encontrar um tom e meio abaixo, pareceu ganhar outra vida... Terminou, já o relógio caminhava para as duas do outro dia. Um grupo entusiasta, ao fundo da sala, puxou palmas enquanto lhe foi possível. O ambiente final era de intriga...” *Rádio e Televisão*, 863 (26 de Maio 1973): 37.

<sup>99</sup> *A Capital*, 1879 (20 de Maio 1973): 17.

debate, esperava uma abordagem mais construtiva dos temas em questão. No entanto, e recorrendo novamente a fonte da imprensa quando refere situações de divergência anteriores entre estes dois intervenientes no evento, seria lícito esperar que novo conflito ocorresse, como de facto aconteceu (suscitando que outro título de artigo de *A Capital* tivesse sido: “*Guerra de Jazz agita noite de Algés*”<sup>100</sup>). Parece possível inferir que a polémica entre José Duarte e Lima Barreto era anterior ao evento, que se desenvolvia, também, dentro do contexto da imprensa, e que as concepções divergentes que expunham nos seus artigos eram conhecidas por grande parte do público presente<sup>101</sup>. Quanto ao concerto em si, e em aditamento à referência feita anteriormente, segundo o artigo do jornal *O Século*<sup>102</sup>, o objetivo musical proposto inicialmente pela organização do evento não fora conseguido. Do mesmo modo, José Duarte criticou duramente a cerca de meia hora de concerto que ouviu quanto ao conteúdo e quanto à interpretação<sup>103</sup>. Não foi possível o acesso a registo vídeo ou áudio do debate ou do concerto, nem confirmar a sua existência, mas pela descrição da imprensa (com as devidas reservas de interpretação já referenciadas) será lícito inferir que terão criadas

---

<sup>100</sup> Em entrevista, José Duarte, referiu-se aos acontecimentos do debate: «A presença de todas estas pessoas ligadas à divulgação do Jazz poderia ter sido benéfica, e até poderíamos ter chegado a conclusões de determinado nível. Todavia, o encontro foi montado, mais ou menos, como um circo, em que havia uma atracção principal, em que havia o Barreto e tudo o que ele significa. As pessoas, aqui em Portugal, por falta de informação e isolamento cultural, estão convencidas que o Barreto é a salvação... E acrescentou, referindo-se ao jovem estudioso e executante: - Tenho nisso uma forte culpa, não só pelo apoio que inicialmente lhe dei, como pelos dois concertos de “free-jazz” que organizei. Isto não é um fenómeno local, nem original – o Barreto sempre existiu: ao contrário dele eu sou pela música e, depois, pela teorização. Há abordagens teóricas e abordagens práticas do Jazz – os que o fazem e os que pensam. Lima Barreto pertence a estes últimos: por exemplo, sempre que lê um livro novo, escreve um artigo sobre Jazz» *A Capital*, 1879 (20 de Maio 1973): 17.

<sup>101</sup> Será relevante referir que, apesar das divergências entre ambos, Lima Barreto veio a escrever na dedicatória do seu livro *Grande Música Negra*, 1975: «As minhas “relações sociais” com José Duarte têm sido controversas. Dedico-lhe o livro pelo comum amor ao Jazz. Amor que é uma verdade, um sentir o mundo, um mesmo prazer, a luta duma vida. Amor que afinal transpira neste livro e que representa a profunda e autêntica união entre mim e uma pessoa como José Duarte. Que todos compreendam o Jazz como a música da mais subversiva e radical luta do povo negro-americano. Que Portugal se abra a esta Revolução».

<sup>102</sup> *O Século*, 32717 (21 de Maio 1973): 11

<sup>103</sup> No jornal *A Capital* as palavras de José Duarte: “Isto não passou de um exemplo de provincianismo sonoro. Com excepção do violinista, acho que qualquer dos outros participantes não tem nada a ver com Jazz. O facto de se fazerem determinados gestos e tomar determinadas atitudes, que os músicos de Jazz costumam ter, não significa, só por si, que se esteja a fazer Jazz. Está-se aqui a tentar proceder à substituição dos mitos: este espectáculo que é um produto do analfabetismo tanto dos produtores como dos receptores” *A Capital*, 1880 (21 de Maio 1973): 22.

expectativas quanto à possibilidade de se assistir à apresentação de uma espécie de jazz “português”, à semelhança do que estava a acontecer na denominada música popular portuguesa, cujos exemplos se situavam no género denominado “canção de intervenção” de autores como José Afonso ou José Mário Branco, por exemplo:

*“Com textos teóricos à partida, numa procura teórica de um jazz diferente, pode-se afirmar – sem risco de magoar ninguém – que jamais durante a sessão de ontem à noite o objetivo foi conseguido. Um jazz disperso, assimilado de outras culturas, sem a conversão radical em valores musicais de música corrente portuguesa que pudesse ser glosada e assim fazer «nossa», pareceu-nos que também neste campo ainda se desconhece o caminho a seguir”* (jornal *O Século*<sup>104</sup>).

O evento em Algés constituiu, também, um dos primeiros encontros entre Zíngaro e Jorge Lima Barreto, e, consequentemente, uma das primeiras situações em que tocaram juntos publicamente. Apesar de se situarem em um plano estético-musical semelhante, as suas concepções eram distintas, como afirmou na mesma entrevista o violinista (jornal *A Capital*<sup>105</sup>):

*“Temos concepções musicais diferentes. No entanto não me importo de confessar que, depois de tudo aquilo a que assisti no Primeiro Acto, começo a aceitar certas opiniões e atitudes dele. Em muitas coisas dou-lhe razão. É um individuo coerente: cativou as pessoas no colóquio para as canalizar para o lado que queria e assim as preparou para ouvir a sua música. De facto, não me interessa particularmente ouvir ou praticar o tipo de jazz que ele faz, mas aceito-o. Desejo sim uma rutura por outro caminho que pressuponha os conhecimentos daquilo que se pretende destruir”.*

Para Carlos Zíngaro, o jazz, particularmente o free jazz, era apenas uma das estéticas em que fundamentava a sua prática musical, que foi desenvolvendo no plano técnico de execução (vindo a integrar, pontualmente, um trio de jazz standard mais tarde). Para Lima Barreto, nessa época, o jazz era a estética musical de referência, ainda que evidenciasse não a dominar no plano técnico. A sua prática musical incidia

---

<sup>104</sup> *O Século*, 32717 (21 de Maio 1973): 11.

<sup>105</sup> *A Capital*, 1880 (21 de Maio 1973): 22.

tendencialmente no plano conceptual como expressão sonora da sua fundamentação teórica, legitimando a relevância que dispensava ao gestualismo, considerando-o como um dos elementos essenciais de performance, permitindo-lhe também uma certa irreverência na abordagem instrumental do piano e da bateria<sup>106</sup>. Em uma das fotografias do artigo de reportagem da revista *Rádio e Televisão*, Lima Barreto aparece de pé, curvado sobre o teclado, de punhos cerrados e literalmente aos murros ao piano.

## 6) Carlos Zíngaro – segunda fase do grupo Plexus

A reabertura do Clube de Jazz Luisiana, noticiada em *A Capital*<sup>107</sup>, constituiu-se, também, como manifestação relevante na divulgação de música improvisada, nessa época. Na notícia referia-se que: “*Embora venham a actuar no Luisiana alguns músicos estrangeiros a contratar posteriormente, a maior parte dos dias serão preenchidos com a actuação do grupo Plexus, composto pelo violinista Zíngaro, aluno do Conservatório, pelo violoncelista Celso, músico da Orquestra Filarmónica de Lisboa, pelo saxofonista Rui e pelo baterista Miguel, finalista de arquitectura*”. O Clube havia sido fundado e dirigido, em 1965, por Luís Villas-Boas e o seu interesse pelo Plexus proporcionou um período de atividade regular ao grupo (sensivelmente um ano), período durante o qual o Plexus conseguiu fidelizar algum público, embora não fosse propriamente o jazz *standard* que constava do seu repertório<sup>108</sup>. A propósito da divulgação do grupo na imprensa, afigura-se relevante referir que o jornalismo musical, nesta época, encontra-se “marcado por um discurso fortemente ideológico de contestação ao regime e das suas implicações na vida cultural” (Nunes 2012). A publicação regular de notícias relacionadas com a atividade do Plexus em alguns periódicos nacionais pode também,

---

<sup>106</sup> *Rádio e Televisão*, 863 (26 de Maio 1973): 36: «Jorge Barreto domina a bateria, o palco e a plateia. Arregaçou as calças por cima do joelho e, de vez em quando, esboça solos para desistir depois de escassos batimentos. “*Repara nos tiques nervosos dele*” - ouço dizer a meu lado. “*O Jorge Barreto tem no interior grande riqueza de coisas a quererem sair mas, muitas vezes, não o consegue por falta de técnica, porque os braços não correspondem. Talvez por isso ele utilize todo aquele jogo cénico. De qualquer modo ele é assim, tem aquela maneira de tocar, de dizer, bem característica*” diz-nos Joel».

<sup>107</sup> *A Capital*, 2072 (2 de Dezembro 1973): 18.

<sup>108</sup> « Assim como, também na mesma altura, 73/74, o Villas-Boas disse, “*eh pá tenho um clube que está fechado há uma data de anos em Cascais, uma pena*”, que era o Luisiana, muito próximo do pavilhão onde era o Cascais Jazz, “*pá, não querem ir para lá ensaiar, aos fins-de-semana abrem aquilo às pessoas e tal, e o bar, tomam conta daquilo*”. E estivemos lá para aí um ano, um ano e meio, foi muito bom e útil, e foi uma confiança enorme do Villas, ele foi lá para aí umas duas ou três vezes durante mais de um ano, confiava em nós, e fomos aos poucos angariando público, abríamos aos fins-de-semana publicamente, e durante a semana ensaiávamos, foi fantástico» (Zíngaro 2010).

eventualmente, considerar-se um exemplo de *Gatekeeping*<sup>109</sup>, considerando os critérios de escolha que terão presidido à publicação dessas notícias relacionadas especificamente com o grupo (e não outros) e parece resultar da relação de cumplicidade que a imprensa mantinha com o Plexus, publicando praticamente tudo que lhe dizia respeito, porque sabiam que, a par da música, se abordavam outros assuntos polémicos, além de se verificarem igualmente relações de amizade entre jornalistas e membros do grupo:

*“Por exemplo, no Diário Popular, eram três jornalistas amigos, o Moniz, que foi depois diretor na RTP, a filha do diretor do jornal, a Cristina Batista, e o João Alves da Costa, que era jornalista, depois foi para o desporto, eram assim os três nossos amigos, gostavam imenso de nós e publicavam tudo. Nós íamos aos jornais, falávamos com os jornalistas, dizíamos que íamos dar um concerto, levávamos o texto de introdução e eles publicavam. Também é preciso ver que era a altura do pré-25 de Abril, pelo menos aqui em Lisboa havia uma espécie de premonição, para quem viveu esses tempos, tem a noção disso. Nós então, no nosso grupo pelo menos eu e o Zíngaro, que vínhamos da guerra das colónias já nos tínhamos apercebido que alguma coisa ia mudar, e ia mudar precisamente no meio militar (Neves 2012).*

Em Março de 1974, o grupo realizou um concerto no Hot Clube, voltando a ser notícia no jornal *O Século*<sup>110</sup>, onde foi publicada uma crítica da autoria de Trindade Santos. Do texto é possível inferir alguns dados sobre a forma de receção da música que o grupo produzia: *“Durante o primeiro «set» tive a impressão de me encontrar diante de um grupo adulto, perfeitamente conhecedor do jazz e de si próprio. A audição das subsequentes interpretações veio porém desmentir essa prematura asserção – a música praticada pelo grupo encontra-se ainda num estágio experimental, interior e exteriormente”*. Carlos Zíngaro referiu-se algumas vezes, durante a primeira entrevista que concedeu para esta dissertação, à forma como a crítica analisava a música do Plexus, que considerava situar-se entre o ostracismo e o paternalismo, porque *“aquilo*

---

<sup>109</sup> *“Gatekeeping* é o processo através do qual as ideias e informação são filtrados antes de serem publicados num canal dos media. Alguns estudiosos da crítica pop-rock atribuem ao jornalista de música, sobretudo na sua vertente de crítico, um papel de *gatekeeper* do gosto ao selecionar os artistas sobre os quais deve escrever e contribuir assim para a formação do gosto do consumidor” (Nunes 2012).

<sup>110</sup> *O Século*, 33013 (19 de Março 1974): 3.

*não era rock, não era jazz, não era contemporâneo, não era erudito, não era pop, não era folk, não era canção de intervenção, portanto aquilo era... «aqueles gajos, o Zíngaro é perfeitamente um atrasado mental e um pedante com a mania que é intelectual»*” (Zíngaro 2010). No entanto, a crítica de Trindade Santos foi favorável: *“Um prematuro balanço da actuação deste conjunto é, porém, altamente positivo”*, embora não fosse consensual, nomeadamente entre as perceções dominantes da crítica “especializada” que, no *Primeiro Acto em Algés*, havia gerado polémica durante o debate, tendo-se chegado mesmo a questionar sobre a consistência da atividade musical jazzística no país<sup>111</sup>.

Em suma, será de considerar que as primeiras manifestações públicas de música improvisada se desenvolveram, principalmente, com base de influência do jazz, de que a institucionalização do Hot Club de Portugal terá sido exemplo paradigmático. No entanto, a emergência de outros grupos, nomeadamente do Plexus e do Anar Band, afetos a uma linha estético-musical de improvisação baseada em outras influências, como o free jazz e as tendências experimentalistas da música erudita, revela a constituição de uma segunda vertente na música improvisada portuguesa, tendo originado situações de tensão entre as perceções dominantes na época. Embora o jazz se tenha constituído desde o início, como já referido, como género musical fundamentado em princípios de inconformismo e contestação, a sua institucionalização e absorção pela indústria fonográfica apresentavam-no como que, aparentemente, destituído desses princípios. Será de sublinhar que o free jazz também fora apropriado e divulgado pela mesma indústria, mas, eventualmente, devido a aspetos relativos à sua especificidade, como o predomínio da dissonância e a intensa exploração acústica dos instrumentos de sopro baseada na “estética do grito”, além da associação a movimentos de contestação política como o movimento dos direitos civis nos Estados Unidos, não proporcionou um aproveitamento da mesma dimensão pela indústria fonográfica, nem terá propiciado a sua institucionalização. Poderá considerar-se que estas duas conceções se encontravam representadas nas tensões verificadas entre as perceções dominantes e as novas tendências de música improvisada em Portugal, na década de 70, em que, por um lado

---

<sup>111</sup> “Estou convencido que não existe, propriamente, crítica de jazz entre nós: existem, sim, divulgadores, alguns dos quais se pretendem críticos. Seria de admirar que, estando o jazz num estado de subdesenvolvimento em Portugal, a crítica se encontrasse desenvolvida” - Monteiro da Costa, *A Capital*, 1879 (20 de Maio 1973): 17.



se posicionavam os músicos e críticos de jazz *mainstream*, considerado como gênero musical com especificidades técnicas e linhas estéticas bem definidas e, por outro lado, uma minoria mais radical, que incorporara a fundamentação contestatária e intervencionista dos princípios do free jazz como forma de expressão contra o regime político da época.

## Capítulo IV – Década de 1970 – após Abril 1974

A partir de Abril de 1974, como já referenciado, abriram-se novas perspectivas à criação artística em Portugal, despoletadas pelo golpe de estado que proporcionou a vivência de liberdade de expressão e a expectativa de uma sociedade com mais justiça social, na época, sob uma perspectiva tendencialmente marxista, equidistante do “imperialismo americano e do centralismo burocrático soviético”, citando uma das palavras de ordem de então. Por todo o país multiplicaram-se iniciativas manifestando essa tendência, e foi comum a realização de eventos que incluíam encenação e declamação de poemas, textos em prosa, apresentação de peças de teatro e, obviamente, execução musical. Será relevante sublinhar que a proliferação desses eventos se encontra associada à mudança de regime político e a uma alteração da política cultural, que fora, até então, promovida maioritariamente pelo estado, centralizada no controlo do Serviço Nacional de Informação, transformado em Secretaria de Estado da Informação e Turismo, desde 1968 (Nery 2010). Após o 25 de Abril, nomeadamente após as primeiras eleições legislativas de 1976, foi instituída a possibilidade de criação de instituições regionais com autonomia para a promoção desses eventos eventualmente multidisciplinares<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> Após as primeiras eleições legislativas, a Secretaria de Estado e Cultura apoiou a realização de alguns concertos de música improvisada; após as primeiras eleições autárquicas, as câmaras também apoiaram realização de eventos; a Fundação Gulbenkian, igualmente, apoiou a realização de eventos de música contemporânea e improvisada; outras instituições como o Instituto Alemão, o FAOJ e o grupo de teatro *Os Cómicos*; Centro Cultural de Évora, Junta de Turismo da Costa do Sol (concertos no Estoril); Comissão Municipal de Turismo de Sintra (Festival de Jazz Contemporâneo em 76); Associação de Estudantes da Faculdade de Economia do Porto (II Festival Nacional de Jazz do Porto, 1976); Subdelegação Regional de Aveiro do Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis, FAOJ, Centro de Intervenção Cultural de Aveiro, Associação Recreativa e Cultural de Oliveira de Azeméis, Secção Cultural da Associação Académica de Espinho, Comissão Municipal de Turismo de Espinho (digressão da peça *Mandrágora*, grupo de teatro *Os Cómicos*, encenação de Ricardo Pais); Direcção Geral da Acção Cultural, Direcção Geral de Turismo, Comissão Municipal de Turismo de Espinho, organização conjunta do Cascais Jazz (I Festival Internacional de Jazz, Espinho, 1977); Inatel, S.E.C., Turismo de Vila Real-FAOJ-Câmara Municipal de Vila Real-Governo Civil de Vila Real (I Festival Internacional de Jazz Contemporâneo de Vila Real, 1977); Grupo de Trabalho e Acção Cultural – Portalegre (Concerto Trio Jazz, Zíngaro, Zé Eduardo, Armindo Teixeira Neves, 1978); *Os Cómicos*, Grupo de Teatro – Departamento de Música, Centro Cultural e Câmara Municipal de Setúbal (Setúbal 79, Clube Naval, Festival de Jazz Contemporâneo de Setúbal, 1979); S.E.C., Casa da Cultura das Caldas da Rainha, S.I.R. *Os Pimpões* (concerto Plexus, Caldas da Rainha, 1981); Câmara Municipal de Lisboa (concerto Palácio Galveias, 1982); Centro Cultural da Beira Interior, Câmara Municipal do Fundão, Jornal do Fundão (concerto do Plexus no Casino Fundanense, 1982); Galeria Metrópole (Plexus 1982); S.E.C., Fundação

Em 1974, realizou-se o quarto Festival de Jazz de Cascais, tendo Luís Villas-Boas convidado Jorge Lima Barreto e Carlos Zíngaro, com o grupo Plexus<sup>113</sup>, para participarem no evento. Mais dois grupos portugueses haviam sido convidados, o Araripa e o Quarteto de Rão Kyao, mas não compareceram, possivelmente por ter havido divergências quanto ao *cachet*, tendo inclusive esse pormenor sido também objeto de notícia publicada na imprensa. Lima Barreto tocou piano preparado e o sintetizador *Arp Odissey*, a solo, com a inclusão de banda magnética pré-gravada: “*É que o Jorge Lima Barreto também fez um solo em piano e entrou em palco com um martelo, o Villas-Boas ia morrendo, o gajo entra em palco e pousa o martelo em cima do piano. Depois com umas gravações atrás, de um sonoplasta e performer chamado Zé Conduto, trabalhava na Emissora Nacional como sonoplasta*” (Trindade 2010). O Plexus apresentou-se com a formação que vinha atuando no Luisiana, como recordou Carlos Zíngaro: “*Mas no Plexus ainda cheguei a tocar contrabaixo, aliás em 1974, na única e gloriosa vez que o Vilas Boas nos convidou para tocar no Cascais jazz, havia um tema que eu tinha feito em que havia dois contrabaixos, nessa altura o Plexus era o Miguel Campina na bateria, o Celso Carvalho no violoncelo e contrabaixo, eu, violino e contrabaixo, o Nelson trompete, o Rui Neves<sup>114</sup> soprano, e a Ema Robalo em voz*” (Zíngaro 2010).

Pela audição de gravações inéditas desse concerto, cordialmente cedidas por Carlos Zíngaro, é possível apreender a tendência da linha estético-musical e processual do grupo, que se baseava no uso de secções musicais previamente delineadas, nomeadamente os inícios dos temas, a que se seguiam longas improvisações sem base harmónica pré-definida, que percorriam os vários instrumentos, e que podiam ser usadas, igualmente, nas partes finais. Também recorria ao uso de pequenos trechos ou “citações” de temas de outros músicos, como dos saxofonistas Ornette Coleman ou

---

Gulbenkian (integrado no ciclo “Depois do Modernismo”, Intermedia, Espaço Alternativo, concerto “Por Cima o silêncio...”, Bechegas, Zíngaro, Emília Rosa, Greg Moore, Jorge Valente, Victor Martins, 1983).

<sup>113</sup> “Plexus: pela primeira vez no jazz de Cascais, um conjunto português não foi vaiado. Antes foi bem aceite, escutado atentamente e, no final, um pedido (insistente) de actuação extra” *Flama*, 1396 (29 de Novembro 1974): 15.

<sup>114</sup> Rui Neves (n. 1958), crítico, divulgador e promotor. Iniciou colaboração com a imprensa em 1966, integrou o grupo Plexus como instrumentista (1973-75), colaborou em inúmeros programas de rádio (1976-2001). Foi organizador do Festival de Jazz Contemporâneo de Sintra (1976), de Setúbal (1979), do Festival de Vilar de Mouros (1982), Jazz em Agosto na Gulbenkian, entre 1985 e 1991 e, também, desde 2000 (Roxo 2010).

Albert Ayler, por exemplo. Eventualmente, eram incluídas algumas dessas pequenas partes a meio dos temas, como fator de ligação, ou como introdução para outra secção diferente do tema (o termo musical que se costuma usar é “ponte”, no sentido de ligação para outra parte do tema, ou para voltar a uma anterior), no entanto, a maior parte dos temas era improvisada dentro de uma estética próxima do free jazz com elementos da atonalidade e da improvisação livre, entre outros, como ilustra a transcrição aproximada de um trecho de violino executado nesse festival (Figura 1):



Será relevante referir ainda que havia a percepção de um sentido de autocrítica no grupo, tendo os músicos ficado, até, surpreendidos com a receção que tiveram no final desse concerto (Neves 2012).

Entre os músicos que vieram a integrar o Plexus, será relevante a referência a Francisco Trindade<sup>115</sup> (n. 1947), músico autodidata, percussionista, que assistiu a esse concerto no Festival de Cascais, em 1974. Trindade regressara a Portugal havia muito pouco tempo, uma vez que se encontrava em Paris, exilado por motivos legais que se prenderam com a questão da sua situação militar. Foi mobilizado para Angola, tendo desertado do exército português, e em 1970 exilou-se em Paris, onde tentou, sem sucesso, obter o estatuto de refugiado político. Da sua vivência, em Portugal, nos anos 60, recorda não ter tido ligações à improvisação, ou ao jazz (Trindade 2010). A sua formação, como músico, ter-se-á iniciado em Paris, 1970, pela frequência de locais onde se tocava free jazz e pelo contacto que terá estabelecido com músicos franceses e americanos que atuavam nesses locais<sup>116</sup>: “*Depois descubro que o Centro Cultural*

<sup>115</sup> Francisco Trindade adotou a denominação pessoal de “Monsieur Trinité”, desde os anos 90. Essa denominação não é usada nesta dissertação porque não se insere na época focada.

<sup>116</sup> “Depois em Paris eu tenho um encontro com um discípulo, entre aspas, do Jorge Lima Barreto, não sei se ouviste falar, Pedro Jofit, um rapaz do Porto, mais novo que eu uns anos, e que nos encontramos já não sei como pelo *Quartier Latin*, e passamos a encontrar-nos todos os dias, e é aí que ele me mostra Cecil Taylor, e não sei quê. Havia o Centro Cultural Americano e havia o *American Center*, e há aí um circuito,

*Americano tinha uma fonoteca, e tu podias ir para lá, e então passo a ouvir horas e horas, porque entretanto o gajo que estava a frente daquilo era um preto do Benin, um gajo que tocava Balafon, e é com ele que eu começo a trabalhar, e é o gajo que me introduz, pá, nas percussões e não sei quem, workshops e não sei quê, tudo”* (Trindade 2010).

Durante a sua permanência em Paris, de sensivelmente quatro anos, Trindade terá desenvolvido, assim, o início do seu percurso musical, baseado no contacto com a estética de improvisação do free jazz, tendo travado conhecimento igualmente com músicos franceses, que considerava terem sido influentes na introdução desse género musical na Europa: *“Aliás, houve aqui sempre em Portugal uma tendência, portanto com o Villas-Boas, para o jazz americano, mas o jazz e a improvisação francesa são completamente autónomos, e penso que a grande introdução do jazz na Europa é a França”* (Trindade 2010).

### **1) Processo Revolucionário Em Curso**

Em 1975, ano particularmente conturbado em termos políticos e sociais, como já referido, Trindade passou a integrar o grupo Plexus, que dispunha de uma sala para ensaios e concertos no edifício do grupo *Comuna Teatro de Pesquisa*, em Lisboa. A Comuna existia desde 1972, e havia-se instalado, em Março de 75, no *Casarão Cor-de-Rosa* da Praça de Espanha, que estava abandonado há vários anos (antigo *Colégio Alemão* e *Lar de Mães Solteiras da Misericórdia*), na sequência da ocupação do edifício. A ocupação de edifícios abandonados por grupos de diversas áreas criativas (e até por organizações políticas) verificou-se um pouco por todo o país, durante esse período: *“Eu estive na ocupação do edifício, que era o antigo colégio alemão, o Otelo deu luz verde. E o Plexus teve lá uma sala. Em pleno PREC, à beira da comuna de Lisboa, porque estivemos à beira da comuna de Lisboa”* (Trindade 2010). Foi uma

---

há uma casa importantíssima que é o *Chat qui peche*, bar e cave, a cave não tem mesas, são bancos corridos parece uma igreja, e é aí que toca a nata do free, Archie Sheep, Alan Silva, Frank Wright, e permanentemente, também passava *hard bop*, tinham um pianista famoso, o senhor George Arvanitas que gravou com centenas de músicos, não sei se foram centenas, e o Pierre Michelot. Mas aí era, e ao lado havia um café bar, que era o *Petit Bar*, e aí estavam permanentemente os homens do free, o Frank Wright, o Murray, o Braxton, tudo caía no *Petit Bar* e eu cruzei-me com o Muhammad Ali, por exemplo, que tinha um irmão, o Rashied, que também tocava bateria, desapareceu, aliás estou a lembrar-me que o Jorge Lima Barreto faz referência ao Muhammad Ali, a dizer que ele usa o bombo como um metrónomo, o gajo estava sempre a marcar, e ele começou a frequentar um cafezinho mais acima, e eu falava muito com o gajo, às vezes por sinais, ele arranhava pouco o francês” (Trindade 2010).

época de particular valorização da criação artística portuguesa em todas as áreas, que se manifestou na formação de vários grupos de teatro independentes<sup>117</sup>, no surgimento das denominadas cooperativas culturais (que incluíam, por exemplo, teatro, música, dança e a publicação de folhetos, ou pequenos jornais, com textos usualmente de intervenção política cujo conteúdo se enquadrava no ambiente revolucionário da altura), na múltipla realização de concertos dos cantores/autores da denominada canção de intervenção.

Neste contexto de agitação social e política, em que as manifestações artísticas eram particularmente valorizadas pela sua mensagem de intervenção no “Processo Revolucionário Em Curso”, o Plexus passou a incluir elementos que se inserissem nessa temática nos seus concertos: *“agora temos que tocar para o povo, temos que fazer música militante e engajada para o povo” e, como tu sabes, nessa altura o enfoque era todo na balada e na canção de intervenção. E tudo o resto, e principalmente o instrumental, era considerado derivativo, alienante* (Zíngaro 2010). O grupo realizou, também, vários concertos fora de Lisboa, alguns juntamente com o Anar Band (Évora, Estoril, Caldas da Rainha, Setúbal, por exemplo), e as atuações regulares na Comuna terão tido sempre muita afluência de público<sup>118</sup>. O manifesto do grupo foi divulgado em, pelo menos, três publicações periódicas, entre as quais o *Jornal Novo*<sup>119</sup>, em entrevista a Rui Neves, evidenciando, pelo seu conteúdo, a forma como a conceção estético-musical do grupo se inseria no contexto ideológico dessa época (as outras duas publicações foram o *Diário Popular* e a revista *Mundo da Canção*):

*“ O grupo Plexus propõe uma alternativa cultural: a de que a sua acção cultural se inscreva numa possibilidade de alteração das estruturas sociais. Lutar de todas as formas contra o grande negócio do espectáculo, alterar as relações artista/público, organização/público, abolir*

---

<sup>117</sup> Carlos Zíngaro, em 1975, passou a integrar o grupo de teatro, recém-formado, *Os Cómicos*, como cenógrafo, compositor (a música era executada ao vivo) e, mais tarde, como diretor artístico.

<sup>118</sup> “Era uma loucura. A primeira vez que o Plexus aparece com a formação Gil, Trindade, foi numa sala da Comuna, nós, houve uma altura que tocávamos uma vez por semana na Comuna, cheio. O Lopes da Silva, músico do Peixinho, da contemporânea, estava doido, dizia sempre que também queria integrar, umas experiências. Cheio, a sala de teatro principal da Comuna a abarrotar. Influenciados por aquele grupo altamente político do rock italiano, os Aria, passamos a tocar a Internacional no fim dos concertos, com improvisação e tal, nem era completa, depois ia-se outra vez, mas estava lá, a Internacional” (Trindade 2010).

<sup>119</sup> *Jornal Novo*, 3 (19 de Abril 1975): 17.

*intermediários/empresários organizando os seus próprios concertos. – O estabelecimento de condições materiais de remuneração fixadas numa base mínima. – Equilíbrio entre o mínimo vital para o músico e o máximo de risco financeiro para a entidade contratante, isto é, participação de riscos. – Oferecer solidariedade a grupos associações populares que proporcionem uma divulgação útil e verdadeira sem quaisquer intuitos capitalizantes. – Ultrapassar as barreiras do nacionalismo, contactando organizações internacionais. Ultrapassar o «compartimento» música, aspirando à união/interpenetração do jazz com as diversas artes. Entendemos ser secundário classificar a nossa música com o jazz, ainda que o aceitemos como ponto de referência. Definimo-la como um produto híbrido de múltiplas referências, sendo porventura o jazz a mais importante. Hoje em dia, como já alguém afirmou, o jazz vai mais longe que o jazz, toda a música que «swinga», toda a música sincera, honesta, sentida, feita por pessoas que nela encontrem o seu ritmo, é jazz. A música é universal, e internacional. A música é a vida e vive-se... a música é uma ética, uma maneira de sentir, uma maneira de se estar no mundo. «A luta da tradição e da inovação que é o princípio do desenvolvimento interno das sociedades históricas, não pode ser prosseguida senão através da vitória permanente da inovação» (Guy Debord, in «A sociedade do espectáculo»). «A música, o mais caro de todos os ruídos» (Carlos VIII, diz-se...).*

O depoimento de Carlos Zíngaro sobre o manifesto é esclarecedor relativamente às perceções que os músicos tinham sobre outras formas de prática musical:

*“De facto e em abono da verdade o Plexus ainda da fase revolucionária foi um bocado polémico, com manifestos públicos... Também o facto de haver uma relação com o Lima Barreto, que era particularmente incendiário, por vezes, determinava, “bem, estes gajos são uns maluquinhos e tal”, isto para além do que naquela altura, ao contrário do que felizmente acontece hoje, havia pouquíssimos músicos minimamente interessados noutro tipo de abordagem estético-técnica, inclusive a noção de improvisação, se não era veiculada pelo jazz, mesmo que ele fosse free jazz, era para esquecer, ao nível também da música contemporânea que era obviamente dominada pelo Jorge Peixinho, o resto era quase paisagem, aquelas coisas eram mínimas” (Zíngaro 2010).*

## 2) Influência do jazz europeu

A disseminação do jazz na Europa ter-se-á iniciado, aproximadamente, em 1917, com a vinda de bandas militares americanas para França, consequência da Primeira Guerra Mundial, incluindo polirritmias acentuadas e temas de *Ragtime*, por exemplo, além do repertório especificamente militar (Veloso, Mendes, Curvelo 2010). Outras formações tiveram oportunidade de desenvolver uma atividade regular nesse país, nomeadamente a *Mitchell's Jazz Kings*, que atuou durante seis anos no Casino de Paris, nessa época. No período que se seguiu ao fim da Primeira Guerra, foram vários os espetáculos de jazz que se realizaram na capital francesa (nessa altura, também em Lisboa, ainda que com menos frequência), tendo sido vários os artistas americanos que desenvolveram a sua atividade em Paris, como o saxofonista Sidney Bechet, o trompetista Arthur Briggs, ou a bailarina Josephine Baker. Durante a Segunda Guerra Mundial, revelou-se relevante a atuação de “big bands” americanas de *swing*, tendo-se verificado, no final da guerra, a afluência de músicos americanos de jazz, que desenvolveram durante longos períodos de tempo a sua atividade em França, durante os anos 50 e 60, devido a uma maior tolerância referente à questão do racismo (que se encontrava agudizada nos Estados Unidos, nesta altura), à existência de oportunidades de trabalho e à receção positiva ao jazz pelo público francês, como foi o caso dos saxofonistas Dexter Gordon e Don Byas (que viria a gravar um disco com Amália Rodrigues, em 1968), ou do pianista Bud Powell, por exemplo.

A disseminação do jazz na Europa continuou na década de 70, estendendo-se a outros países além da França, como foi o caso da Suíça, Holanda e Alemanha, por exemplo, continuando a verificar-se igualmente a afluência de músicos americanos, e assistindo-se à emergência de músicos de jazz europeus, como Michel Portal, Daunik Lazro, Bernard Guérin, entre muitos outros. Terá sido a possibilidade de contacto com estes músicos e com a estética musical denominada, na época, “jazz contemporâneo”, que motivou Carlos Zíngaro a assistir ao Festival de Jazz de Willisau, na Suíça, em 1975, no intuito de desenvolver estéticas semelhantes com o Plexus, considerando o contexto do país que se encontrava em transformação e a intenção de explorar novas tendências de improvisação pouco divulgadas. O violinista viria a realizar, mais tarde, concertos e gravações com alguns dos músicos que teve oportunidade de contactar, como Barre Phillips e Richard Teitelbaum, por exemplo, tendo regressado com motivação para desenvolver projetos de música improvisada a partir dessas novas



estéticas: “*Em 75, eu vou a Willisau com o Zíngaro, ao primeiro festival de jazz de Willisau, na Suíça, cantão alemão, na aldeia de Willisau, arranco daqui com o Zíngaro, comboio e tal, nesse festival passou o grupo do Chris McGregor, Evan Parker, Mike Osborne, o grupo S.O.S., que era Surman, Osborne e Skidmore, que influenciou imenso o Zíngaro, que quando voltou de Willisau tentou pôr o Plexus um bocado na onda dos S.O.S., ficou muito fascinado*” (Trindade 2010)<sup>120</sup>. Nesse ano, o saxofonista Daunik Lazro<sup>121</sup>, com quem Zíngaro havia estabelecido contacto em Willisau, integrou o grupo Plexus, como convidado, em alguns concertos (Zíngaro 2010).

A realização de eventos públicos relacionados com práticas de música improvisada, nesta época, verificou-se em maior número em Lisboa. Será de referir, no entanto, que tiveram lugar outras iniciativas, nomeadamente em Sintra, Porto e Vila Real de Trás-os-Montes, materializadas na realização de festivais denominados de “jazz contemporâneo”. A organização desses festivais passava, muitas vezes, pelas relações de redes pessoais de conhecimentos, indivíduos com afinidades comuns.

### **3) 1976 – Festivais de Jazz Contemporâneo em Sintra, Porto e Vila Real**

Durante 1976, o Plexus manteve uma atividade regular<sup>122</sup>, realizando concertos no auditório 2 da Fundação Gulbenkian, no Instituto Alemão (que proporcionou um convite a Zíngaro para tocar na Alemanha), no Hot Clube de Portugal e no Festival de Jazz Contemporâneo de Sintra<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup>“É em 75/76 que eu começo a ir a festivais lá fora como espectador, festival de Willisau na Suíça, depois em 77 Chateavallon em França, onde eu conheço o Steve Lacy e participo em um concerto com ele, como resultado de um workshop que ele dirigira” (Zíngaro 2010).

<sup>121</sup> Daunik Lazro, saxofonista francês que iniciou a sua atividade profissional na orquestra de Saheb Sarbib durante os anos 70, incluindo a realização de três gravações em disco. Nos anos 80 integrou projetos de teatro e dança, tendo participado em concertos e gravações de música improvisada com músicos como Evan Parker, George Lewis e Joelle Léandre, entre outros.

<sup>122</sup> Em alguns destes concertos, o Plexus apresentou-se em trio, com Zíngaro (violino), Celso Carvalho (violoncelo e contrabaixo) e Paulo Gil (bateria).

<sup>123</sup> No Festival de Jazz Contemporâneo de Sintra participou ainda o grupo francês Michel Portal Unit e o Anar Band, constituído por Jorge Lima Barreto, Jorge Chaminé e Rui Reininho.



Cartaz concebido por Zíngaro (Figura 2)

Este festival ter-se-á realizado em Sintra a partir da iniciativa de Rui Neves: “*A ideia nasceu porque eu vivia em Sintra e conhecia o vereador da Cultura da Câmara Municipal, Dr. Lino Paulo, do PCP, pessoa bastante aberta a quem convenci suportar um festival pequeno que constituísse alternativa ao Cascais Jazz que tanto criticávamos por ser demasiado mainstream*” (Neves 2012).

Será relevante referir que, também em 1976, se realizou o II Encontro Nacional de Jazz no Porto, no polivalente da Faculdade de Economia, tendo-se verificado o facto insólito de ter sido atirado um pato, do público para o palco, enquanto atuava o grupo Anar Band. Participaram os grupos Anar Band, Plexus e Zanarp<sup>124</sup>. Convirá,

<sup>124</sup> Eu próprio tive oportunidade de assistir a esse concerto. Zanarp era o grupo de jazz portuense de António Pinho Vargas e José Nogueira e foi a primeira vez que ouvi Jorge Lima Barreto ao piano. O som geral do concerto foi deficiente, como aliás acontecia frequentemente nessa época, o piano ouvia-se pouco, mas ficaram-me na memória as bolas de ping-pong a saltar nas cordas, e a “fúria” do fraseado melódico do Jorge (que se pode constatar no LP gravado no ano seguinte). Embora já tivesse tido contacto com o jazz e o jazz-rock, através de LPs que tinha ou que me emprestavam, ainda não tinha tido oportunidade de ver tocar piano dessa forma (só ouvi Cecil Taylor mais tarde). Devo referir ainda que Lima Barreto atingira alguma notoriedade nessa altura em virtude da publicação do seu livro “Rock-Trip”, que, pelo seu conteúdo literário e gráfico (incluiu desenhos de Mário Vaz), foi muito debatido e divulgado no meio cultural do Porto, tornando-se bastante popular entre a minha geração. Uma sua

igualmente, sublinhar um aspeto essencial da realização de todos os concertos já referidos e que continuou a verificar-se na maioria dos concertos realizados até ao início da década de 80, que foi o aspeto da má qualidade das amplificações sonoras, tendo prejudicado seriamente o trabalho dos músicos. Nos anos 70 não existia ainda, em Portugal, nenhuma estrutura organizada que possuísse meios técnicos e humanos capazes de conseguir uma qualidade sonora aceitável nos concertos realizados em recintos de grandes dimensões, como eram os pavilhões desportivos, por exemplo. Todos os concertos tinham, invariavelmente, mau som:

*“No Festival de Sintra não havia P.A.<sup>125</sup>, era o Joca, que depois fez uma empresa de som, que tinha construído um P.A. ele mesmo, e fazia tudo, montava o P.A., fazia de engenheiro de som, e lembro-me de o ver sair da mesa de som para ir soldar um fio. Não havia nada, zero. Eu sou um pioneiro também nessas coisas. O Cascais Jazz, durante os anos 70 todos, tinha sempre mau som. Eu lembro-me em 73, por exemplo, o som foi feito pela Emissora Nacional, não era um P.A., eram muitas colunas juntas. Eu tenho uma fotografia em que o palco era um emaranhado de fios. Havia muitos feedbacks, não havia equalizações, era uma desgraça. Eu, quando ia ao Cascais Jazz, ficava sempre atrás do palco na bancada C, que ficava ao meio, porque era o sítio onde se ouvia melhor, porque apanhava o som dos monitores dos músicos, que não estava muito tratado, porque para a frente era horrível” (Neves 2012).*

Em relação a registos fonográficos de divulgação de música improvisada, será relevante referir que, em 1976, foi editado o primeiro LP<sup>126</sup> do saxofonista Rão Kyao<sup>127</sup>,

---

citação revela o espírito da época: “Por isso o meu trabalho e o daqueles que defendem a arte e a sua autonomia como linguagem libertadora, não se divorcia do político nem da luta operária – serve para preservar a cultura superior (materialista e de qualidade) das garras da burguesia capitalista e permitir que o proletariado a possa conquistar na sua luta triunfante” (Barreto 1975).

<sup>125</sup> P.A. é a sigla em inglês de “public address system”, amplificação eletrónica de som que inclui o uso de amplificadores, microfones, altifalantes e mesas de mistura de som.

<sup>126</sup> LP significa “Long Play”, tratando – se de um disco de vinil (material plástico), um fonograma de reprodução áudio. É reproduzido dos dois lados, A e B.

<sup>127</sup> Rão Kyao é nome artístico de João Maria C. G. Ramos Jorge (n. 1947 em Lisboa), flautista, saxofonista, compositor. Iniciou a sua atividade musical como saxofonista de jazz em finais dos anos 60, tendo liderado grupos com várias formações por onde passaram músicos como António Pinho Vargas, José Eduardo, Fernando Girão, Mário Barreiros, João Oiã, entre outros. Gravou os LPs “Malpertuis”, 1976 e “Bambu”, 1977. No final da década de 70 partiu para a Índia onde estudou música indiana e flauta

*Malpertuis*, que incluiu temas com elementos de improvisação inseridos em uma estética próxima do jazz *standard* e do free jazz, com a participação do pianista António Pinho Vargas<sup>128</sup>. A gravação deste LP constituiu-se como uma das primeiras edições de divulgação de música improvisada concebida por portugueses, realizada por uma companhia multinacional, na circunstância a *Parlophone*, que integrava o grupo EMI. Em 1977, será relevante a referência à realização do primeiro Festival Internacional de Jazz Contemporâneo em Vila Real<sup>129</sup>, em que participaram, novamente, os grupos Anar Band, Zanarp e Plexus, além do quarteto de Rão Kyao, o grupo Araripa e ainda Paul Bley com Gary Peacock.

#### 4) 1977 – Cisão no grupo Plexus

No início de 1977, o Plexus continuava em atividade, principalmente em formação de trio, tendo voltado a realizar concertos no Hot Clube e participado no Festival de Jazz Contemporâneo de Vila Real, por exemplo, mas, a meio do ano, ocorreu uma cisão no grupo que veio a revelar-se decisiva, tendo Celso de Carvalho e Paulo Gil constituído um novo grupo com Rão Kyao e Manuel Guerreiro, que se denominou Magikyce. As divergências no grupo parecem ter tido origem no conceito da linha estético-musical a prosseguir:

*“Em 77, há uma cisão no Plexus, o Rui Neves entretanto tinha saído, o grupo na altura era o Paulo Gil, o Celso, o Manuel Guerreiro, e eu. E o resto do grupo, principalmente o Paulo Gil e o Celso acham que o grupo deve mudar*

---

bansuri, resultando na gravação do LP *Goa*, em 1979. Da sua vasta discografia será relevante referir a gravação de *Fado Bailado*, 1983, interpretação de uma seleção de fados em saxofone, *Estrada da Luz*, 1984, ou *Oásis*, 1986 (<http://pt.wikipedia.org/wiki/RãoKyao>).

<sup>128</sup> António Manuel F. Pinho Vargas da Silva (n. 1951 em Vila Nova de Gaia), pianista, compositor, diplomado em Composição pelo Conservatório de Roterão, 1990, doutorado em Sociologia pela Universidade de Coimbra, 2010, professor na Escola Superior de Música do Instituto Politécnico de Lisboa desde 1991. Participou no *Primeiro Acto em Alges*, 1973, integrado no Anar Jazz Trio, fez parte do grupo rock Arte e Ofício. Formou o Quarteto de António Pinho Vargas, com Mário Barreiros (bateria), Pedro Barreiros (contrabaixo) e José Nogueira (saxofone), em 1980. Gravou vários LPs dentro da estética do jazz, entre os quais *Outros Lugares*, 1983, *Cores e Aromas*, 1985, *As Folhas Novas Mudam de Cor*, 1987, *Os Jogos do Mundo*, 1989. Mantém atividade como compositor no âmbito da música erudita desde 1983 ( [www.antoniopinhovargas.com/](http://www.antoniopinhovargas.com/)).

<sup>129</sup> A designação de primeiro festival de jazz em Vila Real figura no respetivo cartaz de divulgação. No entanto, Eurico Gama refere, em entrevista ao jornal *Eito Fora*, que terá sido sua a iniciativa da realização do primeiro festival de jazz em Vila Real, mas em 1975, referindo ainda que terá promovido a realização de um segundo festival em 1976. *Eito Fora*, 12 (Abril/Maio 2000): 23.

*para um grupo de fusão. O Celso adorava o Steve Vai, o Pastorius e os Weather Report, e eu na altura achava aquilo muito bem feito tecnicamente e basta, não me interessava, daí ser-me dito que eu “não tinha sensibilidade para o rock”, para o beat, quando eu tinha sido o único elemento do grupo que tinha estado em grupos rock desde os anos 60. Daí dá-se uma cisão, eles pretendem continuar com o mesmo nome, eu oponho-me, até porque aquilo era um projeto meu, eles ainda fazem, em trio, dois ou três concertos, eu denuncio a ilegalidade junto, na altura, da Secretaria de Estado da Cultura, e da Sociedade Portuguesa de Autores, registo entretanto o nome, e o Plexus acabou. Eles nunca mais fizeram nada, e eu também não, a não serem curtas experiências no início dos anos 80, com o Carlos Bechegas<sup>130</sup>, o Jorge Valente, o Jorge Lampreia e o David Gausden, em estéticas mais electroacústicas e de contemporaneidade experimental (Zíngaro 2010).*

Para Carlos Zíngaro, a atividade do Plexus como grupo de “jazz de vanguarda”, experimental e intervencionista, terminou, assim, em 1977, sem ter gravado qualquer fonograma, a não ser o da primeira fase, em 1969 como já referido, mas que não se inclui nesta última linha estético-musical. Será relevante sublinhar que essa atividade do grupo durante, sensivelmente, quatro anos (e se prolongou, pontualmente, ainda pelos anos 80), se constituiu como singular exemplo de consistência de produção e receção na área da música improvisada no país, considerando o elevado número de concertos realizados, geralmente com significativa afluência de público, e ainda o facto da linha estético-musical se ter desenvolvido no âmbito de novas correntes experimentais de improvisação pouco divulgadas, como já referido.

## **5) 1977 – Primeiro LP do Anar Band**

Constituindo-se como um dos primeiros registos fonográficos, concebidos por músicos portugueses, de música improvisada baseada em outras influências além do jazz e da música erudita, o Anar Band editou, em 1977, o seu primeiro LP, produzido e

---

<sup>130</sup> Carlos Bechegas (n. 1957) iniciou a sua atividade pública em 1977 como flautista e saxofonista, tendo participado em vários agrupamentos de géneros musicais diversificados como o rock, jazz ou o choro. Frequentou diversos workshops com Evan Parker, Steve Lacy, Derek Bailey, entre outros. Participou no grupo ColecViva, com Constança Capdeville. A partir de 1988 criou o Movement Sounds, projeto a solo para flauta e eletrónica. Gravou um CD com Derek Bailey nos anos 90, para a editora Numérica (<http://www.mic.pt>).

gravado no ano anterior para a etiqueta Alvorada, da companhia Rádio Triunfo, incluindo composições de Jorge Lima Barreto executadas pelo próprio, em sintetizador Roland *ARP Odyssey*, piano, piano preparado, percussões não-específicas, e Rui Reininho, em guitarra eléctrica traficada e percussões específicas<sup>131</sup>. Em termos de música improvisada de tendência transidiomática, constituiu-se, assim, como um dos primeiros registos sonoros de divulgação pública produzidos em Portugal, tendo Lima Barreto especificado, até, no texto da capa do disco, quais os idiomas incluídos na improvisação: “estética do jazz, da pop contemporânea e da electro-acústica erudita”, sendo constatável a não afirmação de qualquer destes idiomas como preponderante na ambiência sonora do duo. Além do uso de mais que um idioma, a ausência de marcação rítmica regular, bem como a especificidade da constituição instrumental, constituem-se como traços distintivos da referida prática de improvisação musical. Os temas foram denominados composições por Lima Barreto, o que, como já referido a propósito do termo “improvisação”, adquire sentido pelo facto da improvisação se poder constituir, também, como processo composicional, constatável, aliás, na estrutura apresentada na conceção dos temas do LP. As composições são, assim, apresentadas como sendo da autoria de Lima Barreto, registadas na Sociedade Portuguesa de Autores, bem como alguns dos sons criados em sintetizador. Sobre o sintetizador Roland *ARP Odyssey* será relevante especificar que foi um dos primeiros sintetizadores com possibilidade de emitir (tocar) dois sons ao mesmo tempo (polifónico) em um teclado de três oitavas (37 teclas); os sintetizadores, até então, só permitiam emitir um som de cada vez, o que fez do *ARP Odyssey* um instrumento potenciador de novas possibilidades sonoras de execução em tempo real, uma vez que permitia programar dois sons diferentes em

---

<sup>131</sup> “O disco Anar Band é uma afirmação estética no panorama da música de vanguarda. Resulta de nova tecnologia instrumental e duma visão metamusical das diversas linguagens da actualidade. Os instrumentos: sintetizador e guitarra eléctrica. Ornamentos percussivos, piano e piano preparado. A guitarra eléctrica preparada sofreu alterações servindo de instrumento de cordas híbrido e/ou específico. Abre-se um espaço informal aos desenhos gestualistas e procura-se uma configuração acústica sempre aleatória. O sintetizador Arp Odissey é um computador de música de controle digital e na sua programação cibernética abrem-se infinitas possibilidades de trabalho. A execução é probabilística e depende da concepção estética do programador-solista. O compositor escolheu a investigação de múltiplos espaços sonoros/discursivos díspares, que permitem incluir a obra simultaneamente na estética do Jazz (a tipologia da improvisação e a estereoespecificidade) da pop contemporânea (a colagem e o psicanalismo implícito), da electro-acústica erudita (a fenomenologia experimentalista). O sintetizador é utilizado como instrumento orquestral e de solo. Os registos são originais e absolutamente da autoria do solista. Os registos procuram recriar diversas realidades tímbricas e a sua concomitante fraseologia. Os musicogramas são estímulos visuais para improvisações ad libitum” (Jorge Lima Barreto 1977, texto incluído na capa do LP). Pode consultar-se, para audição do LP: <http://youtu.be/HlDwd4gPcSQ>

simultâneo, além da função “sample/hold”, que permitia sustentar sequências melódicas pré-programadas, como ilustra a transcrição aproximada de um trecho exemplificativo (Figura 3)<sup>132</sup>:



Como nos sintetizadores anteriores, o seu funcionamento baseava-se na possibilidade de criar sons a partir da manipulação de corrente elétrica, constituindo-se, por esse facto, como sintetizador analógico<sup>133</sup>. Nas composições incluídas no LP, encontram-se elementos de improvisação tanto ao nível da criação dos sons como ao nível da execução. No lado A, “Free-li-mo”, foi mais explorada a improvisação eletrónica a partir do processo já referenciado, baseada na capacidade polifónica do sintetizador, a partir da sustentação de um dos sons que funciona como “drone” (efeito harmónico ou monofónico, em que uma nota ou acorde soa durante a totalidade ou grande parte do trecho musical), complementado por uma linha melódica improvisada (sequência de sons de diferentes alturas) baseada no segundo som programado. No lado B, “Jazz-off”, com a inclusão do piano, verifica-se uma exploração mais acústica do som, materializada no uso direto das cordas, deslizando longitudinalmente baquetas ou objetos, ou beliscando e percutindo-as obtendo os seus sons naturais<sup>134</sup>. Quando tocado de forma convencional, o fraseado melódico insere-se na estética do free jazz, incluindo sequências rápidas de notas (sons) e o uso de clusters (agregados sonoros). As partes de

<sup>132</sup> A indicação de compasso quaternário não corresponde exatamente à métrica executada. Figura no exemplo devido às condicionantes do software usado para a transcrição.

<sup>133</sup> No sintetizador, de forma simplificada, um som é construído a partir de um sinal elétrico, emitido através de um oscilador eletrónico, sendo possível manipular vários dos seus parâmetros como a voltagem, a frequência de modulação ou a distorção de fase, por exemplo. Esses parâmetros são aplicados no denominado “ADSR envelope” (Attack, Decay, Sustain, Release), ou componentes do som: o ataque, decaimento, sustentação e relaxamento. As possibilidades de criação de sons são, assim, múltiplas, constituindo-se como traços distintivos da “conceção estética do programador-solista”, conferindo-lhe uma especificidade eventualmente única.

<sup>134</sup> O efeito sonoro da improvisação nas cordas do piano remete, por exemplo, para composições de Henry Cowell, como *Aeolian Harp*, 1923.



piano são complementadas, pontualmente, por sons processados de guitarra elétrica e de instrumentos de percussão.

A situação política e social em Portugal tinha sofrido, entretanto, grandes alterações, como já referido, o “ideal” da revolução diluíra-se no quadro político influenciado por estruturas internacionais de poder e a proliferação de eventos, que se tinha verificado até então no país, também tinha diminuído substancialmente. A promoção e divulgação de criação artística portuguesa, que havia sofrido algum impulso entre 1974/76, foram preteridas por interesses comerciais da indústria fonográfica internacional. O Festival de Jazz de Cascais, cuja realização, em 1976, já havia sido criticada pela sua ligação a interesses multinacionais, voltou a gerar polémica na sua 7ª edição, tendo sido referida “a forte desavença nos meios de divulgação, como sinal das suas decrepitude e contradição” por Jorge Lima Barreto, na publicação *Página Um*, Novembro de 1977, incluindo uma crítica explícita a Luís Villas-Boas quanto à programação do festival. Nesse ano, em termos de produção de música improvisada no país, será relevante referir a edição do segundo LP de Rão Kyao, Bambu, para a editora *Parlophone*, em que o músico manteve a linha estético-musical anterior, incluindo temas de improvisação idiomática dentro de uma estética mais próxima do jazz *standard*, incluindo ainda o uso da flauta de bambu, além do saxofone.

## **6) 1978/79 – Carlos Zíngaro, percurso de internacionalização**

Carlos Zíngaro integrou, nessa altura, um trio mais vocacionado para o jazz *standard*, com Zé Eduardo, contrabaixo, e Armindo Neves, guitarra, em Lisboa, e a sua relação com o meio musical português alterou-se substancialmente durante os dois anos seguintes<sup>135</sup>. Em 1978, foi convidado para participar na gravação do LP *It will come*,

---

<sup>135</sup> «Portanto, concretamente eu era um “caso”, para os eruditos tinha perdido e negado a abordagem rigorosa, tecnicista, interpretativa e académica do violino, e para os do jazz eu era um cerebral, um intelectual cheio de técnica, mas não tinha swing, e depois no rock eu era um gajo que negava um bocado a marcação binária constante, para os gajos do folk eu também não existia, apesar de eu ter tocado isso tudo. Havia noites que eu passava lá no Mr. Pickwik, um bar que havia no Estoril, a tocar música irlandesa, mas era género, assim como a Banda do Casaco em 74, um bocado, “eh pá este gajo não há maneira de se classificar, não há maneira de ficar sossegado num sítio, tem a mania, o gajo obviamente o que ele prefere é fazer aquelas maluqueiras todas”, portanto não se percebia, e de alguma maneira não se percebe hoje mas é diferente, porque hoje há mais, mas naquela altura não se percebia “porque raio é que... afinal o gajo até sabe tocar, porque é que ele insiste naquela porcaria? Porque já o vimos tocar com o Sérgio Godinho, com o Janita, o Júlio Pereira aquilo é tão bonito”, percebes? Porque no grupo com o Zé Eduardo e o Armindo Neves, guitarrista, em 77, justamente quando houve a cisão do Plexus, estivemos a tocar durante meses, num restaurante de luxo nas Amoreiras, que era a Casa da Comida, que era de um



com o contrabaixista Kent Carter, em França, integrado em uma coleção temática da editora *Chant du Monde*, cujas partes solistas de violino foram improvisações livres de sua exclusiva criatividade (como, aliás, aconteceu sempre nas gravações em que participou), tendo ambos, em duo ou quarteto, realizado vários concertos nesse país. Nessa altura, Jorge Lima Barreto escreveu em publicação não identificada recolhida do espólio de Carlos Zíngaro, em legenda de uma fotografia do duo: “*Carlos Zíngaro, violinista português, com Kent Carter, contrabaixista americano, em Paris – um valor que é proibido na RTP e em Cascais pela ideologia fascizante dos manipuladores da divulgação desta música*”. Nessa época, será relevante referir o contrabaixista americano Barre Phillips, que esteve algum tempo em Portugal, tendo realizado concertos com Zíngaro, nomeadamente em duo, recorrendo ambos ao uso de eletrónica, concertos que tiveram a produção do grupo de teatro *Os Cómicos*.

Em 1979, Carlos Zíngaro realizou o seu primeiro concerto a solo, no Seixal, divulgado como concerto eletro-acústico, iniciado com uma performance que incluiu o uso de um despertador a que o violinista foi dando corda enquanto dialogou com o público (o concerto terminou quando o relógio despertou) (Zíngaro 2012). Nesse concerto, Zíngaro usou dois violinos (um acústico *Mirecourt* do século XIX, e um elétrico *Fender*), uma câmara de eco alemã *Echolette*, de fita, um gravador *Revox* com pré-gravações, um sintetizador Roland *ARP 2600* com “patches” (sequências melódicas) pré-programadas, recorrendo ao uso de efeitos, um sequenciador que permitia realizar “loops” (frases melódicas que se repetem) constituídos por um número máximo de 16 notas (sons), em sequência ordenada ou aleatória (“random”) (*idem*). Facto particularmente relevante no percurso artístico do violinista foi a obtenção de uma bolsa *Fulbright*, nesse ano, proposta pela adida cultural da Embaixada dos Estados Unidos, que lhe proporcionou a participação em seminários, gravações e concertos, em Woodstock, Nova Iorque, e a participação no *Creative Music Studio* onde teve oportunidade de contactar com músicos como Richard Teitelbaum, Anthony Braxton, Leo Smith, Roscoe Mitchell, entre outros, proporcionando-lhe ainda a possibilidade de

---

amigo meu que me convidou, e eu fiz aquele grupo, para tocar standards, género Stephne Grapelli, Django Reinhard, aquelas coisas de violino e guitarra, tudo acústico, em que havia gente do jazz, e que ia lá para ouvir, e depois diziam, “eh pá o Zíngaro sabe tocar, aquilo é bom, os gajos até têm swing”... Mas havia os radicais, que nem puseram lá os pés, mas havia outros que iam lá regularmente, porque era o único local, e o único grupo na altura que tocava aquelas coisas daquela maneira, e era completamente standard, era agarrar no livro, e as baladas todas, o Autumn Leaves, e aquelas coisas todas» (Zíngaro 2010).

realização de concertos no centro de arte *The Kitchen*<sup>136</sup>. Será relevante referir, igualmente nesse ano, a vinda do trio *TOK* a Portugal, grupo que atuava, principalmente, em França, formado por Takashi Kaka, piano, Oliver Johnson, bateria, e Kent Carter, contrabaixo, que juntamente com Zíngaro e Steve Potts, saxofone, realizaram uma série de concertos e seminários em Coimbra, Lisboa, Porto e Setúbal. No jornal *Diário de Notícias*<sup>137</sup> foi feita referência em título ao “som antiacadémico do agrupamento TOK”, bem como à crítica do *Jazz Magazine* em relação ao pianista Takashi Kako como “o melhor pianista que se podia ouvir em França”. Particularmente relevante, também, a referência feita no semanário *Expresso*<sup>138</sup> aos conteúdos abordados nos seminários e ao pormenor do número de participantes, revelando o interesse que era dispensado a práticas de improvisação musical, tanto pela imprensa como pelo público, nessa época, em que, por exemplo, não se tinham formado ainda escolas de jazz no país: Steve Potts abordou *Técnica de Saxofone, Fisiologia do Instrumento, Improvisação*, e teve dez participantes; o seminário de Takashi Kako versou *Harmonia, Teoria, Técnica do teclado, Composição e Improvisação*, em que se inscreveram treze intervenientes; Oliver Johnson abordou *Técnica percutiva aplicada ao ritmo, Textura das percussões*, com dez participantes; Kent Carter versou *Problemas e soluções do contrabaixo criativo, cordas em geral*, e teve nove participantes no seminário.

O percurso de internacionalização de Carlos Zíngaro terá proporcionado o estabelecimento de contactos internacionais e a vinda de músicos estrangeiros a Portugal, contribuindo para a divulgação da música improvisada no país, de que foi exemplo a realização dos Festivais de Jazz Contemporâneo já referenciados, vindo a constituir-se o Festival de Jazz Contemporâneo de Setúbal como o exemplo de maior projeção, considerando o número de músicos e áreas de criação artística envolvidas.

---

<sup>136</sup> Notícia do jornal *Diário de Notícias*: “Carlos Zíngaro, director musical do grupo de teatro Os Cómicos, encontra-se em Woodstock (Estados Unidos), a participar em diversos concertos, gravações e seminários sobre música. Zíngaro tem igualmente participado na escola “Creative music studio”, em encontros sobre temas como «novos conceitos de composição», «electro-acústica», «música inter-espécies». Aí o músico português tem trabalhado com compositores como Richard Teitelbaum, Antony Braxton, Leo Smith, Roscoe Mitchell e Joseph Jarman, e dará vários concertos com estes compositores no centro de música e artes The Kitchen, em Nova Iorque” *Diário de Notícias*, 40431 (25 de Agosto 1979):11.

<sup>137</sup> *Diário de Notícias*, 40293 (9 de Março 1979): 19.

<sup>138</sup> *Expresso*, 333 (17 de Março de 1979: 36-R.

## 7) 1979 – Festival de Jazz Contemporâneo de Setúbal



Cartaz da autoria de Carlos Zíngaro (Figura 4)

Em 1979, realizou-se o Festival de Jazz Contemporâneo, em Setúbal<sup>139</sup>, no Pavilhão de Desportos do Clube Naval Setubalense, tendo incluído concertos,

<sup>139</sup> «E o Jazz Contemporâneo de Setúbal tem, dois dias, dezoito grupos, e em que vem, com tudo pago, um gajo que é hoje diretor de uma revista de jazz italiana, e que pertencia na altura ao comité de redação de uma revista do Luigi Nono, e era o gajo mais jovem do comité central do partido comunista italiano, esse gajo veio fazer a cobertura para o Unitá, veio o Sergio Lupian fazer a cobertura com um fotógrafo para o Jazz Magazine, e o Jazz Magazine chamou a esse festival “o melhor palco de verão”. E então nós tivemos o Daunik Lazro a abrir com o contrabaixista do Steve Lacy, que tinham acabado de fazer um disco para a Étoute, um disco do Daunik que se chama, “As grades do meu jardim” em inglês. Grosso modo, posso dizer-te, foi o Daunik Lazro em duo com Jean Jacques Arnel, Evan Parker a solo, Steve Lacy a solo, Peter Brotzmann e S. Johnson em duo, Anthony Davies com um gajo muito conhecido da flauta, António Pinho Vargas e Zé Eduardo, Company Luba que era uma coisa que tinha um cracheur de fogo e um diseur, um trio do Paul Motion, Jean Jacques Arnel e Charles B., um trio de Teitelbaum, Jerome Cooper e John Lewis, a Workshop de Lion ainda com S., Mike Westbrook brass band com o M., mas a tocar mais trompete. Andrea Centazzo, Carlos Zíngaro e Kent Carter. Hugh Davies, o gajo da electrónica caseira. Pá, o cartaz era um gajo que a cabeça era uma tuba, pá, tivemos azar, porque tivemos dois mil gajos em vez dos quatro mil que estávamos à espera, ah, as feministas do Reisen Group, não sei se se chamava assim, a G. no piano, a L. do fagote e do soprano. Pronto, foi considerado a grande festa,

seminários (workshops)<sup>140</sup>, colóquios, mostra contínua de vídeo de artistas portugueses e outras intervenções. Sob o título “Músicos de nove países em quinze horas de concerto”<sup>141</sup>, o Festival constituiu-se como divulgação das correntes mais contemporâneas de jazz baseadas no free jazz, mas que incorporavam elementos de improvisação a partir de meios eletrónicos ou da música atonal, por exemplo. O facto da organização do evento se ter desenvolvido a partir da ligação ao grupo de teatro Os Cómicos, bem como o facto de ter tido o apoio da Câmara Municipal de Setúbal, foram sublinhados por Rui Neves, um dos organizadores, a propósito da dinâmica que foi possível imprimir à realização do festival, “*uma coisa megalómana que acabou por ter problemas financeiros*” (Neves 2012). No entanto, o festival foi muito divulgado na imprensa portuguesa, além de ter sido notícia na publicação italiana *Tendenze* e na revista francesa *Jazz Magazine*, por exemplo, tendo sido considerado como evento de referência a nível europeu, nesse verão. O carácter multimédia do festival será igualmente de sublinhar a propósito da inclusão na sua programação da mostra de vídeo arte, não muito comum ainda na época, sendo constituída por filmes produzidos em 8mm e super-8, de artistas como António Palolo e Leonel Moura, entre outros; de referir igualmente o aspeto intervencionista do evento materializado na realização, justamente, de intervenções, performances em espaço público, com particular realce para a que foi realizada por Francisco Trindade: “*Se fosse hoje, ele ia preso. Hasteou duas bandeiras, uma em cada mastro, a da ONU e a do Vaticano. Depois pegou-lhes fogo*” (Neves 2012). No plano musical, a programação do festival, que incluiu Evan Parker, Hugh Davies, Roger Turner, Peter Brotzmann, entre outros, exerceu influência significativa em um grupo de músicos que estava a iniciar a sua atividade, em Lisboa, músicos que vieram a constituir, mais tarde, os grupos Coletivo Orgástico e Potlatch.

As evidências relacionadas com manifestações referentes a música improvisada, em Portugal, durante a década de 70, além da realização de concertos públicos, também

---

aquilo depois foi um descalabro económico. Aliás, o Daunik e os gajos do workshop de Lyon, e o Centazzo vieram uma semana antes para fazer uns workshops e tal» (Trindade 2010).

<sup>140</sup> José Oliveira (n. 1959), percussionista, artista visual, frequentou a Academia dos Amadores de Música, mas a sua formação musical é essencialmente autodidata. Integrou os grupos Coletivo Orgástico e Potlatch. Participou no workshop de Andrea Centazzo, “tendo ficado maravilhado com o seu kit de percussão”. Foi em sua casa, em Lisboa, que se reuniu, frequentemente, para tocar e gravar, a geração seguinte de músicos de música improvisada, no início dos anos 80 (Oliveira 2012).

<sup>141</sup> *Se7e*, 68 (26 de Setembro 1979): 8.

incluíram a gravação de fonogramas, como já referido a propósito do LP do Anar Band. Embora escassos, esses registos sonoros adquirem relevância pelo seu testemunho histórico, sendo possível inferir, a partir do seu conteúdo, processos conceptuais utilizados nas práticas de música improvisada portuguesa da época.

#### **8) 1979 – LP *Encounters*, Jorge Lima Barreto e Saheb Sarbib**

Em 1979, Jorge Lima Barreto e Saheb Sarbib gravaram o LP *Encounters*<sup>142</sup>. Segundo o texto incluído na contracapa, Saheb Sarbib usou o contrabaixo, um oboé de plástico, a flauta transversal, o clarinete baixo e etno-flautas. Jorge Lima Barreto tocou o sintetizador ARP Odyssey e o piano Fender Rhodes<sup>143</sup>. A linha estético-musical do duo enquadra-se no conceito de música improvisada de tendência transidiomática, resultante do encontro das influências do free jazz e sonoridades associadas a várias tradições musicais do mundo utilizadas por Sarbib, e da exploração eletrónica e semelhante influência do free jazz em Lima Barreto; na componente eletrónica verifica-se o uso da função “sample/hold” no sintetizador, já referida anteriormente, que permite a construção de breves sequências de sons com possibilidade de armazenamento em memória, e que são reproduzidas a partir de uma só tecla, podendo adicionar-se ainda uma segunda linha melódica em virtude da possibilidade polifónica do sintetizador,

---

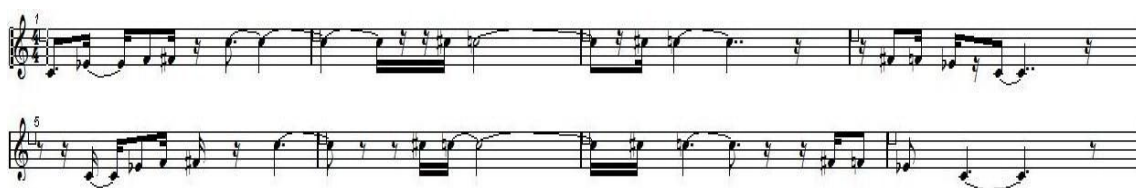
<sup>142</sup> “O famoso músico de Jazz Saheb Sarbib veio especialmente a Portugal para formar um duo de Jazz contemporâneo electro-acústico com Jorge Lima Barreto. Aproveitando a estadia do instrumentista, cuja digressão tem por fim a gravação de um LP para a firma Arnaldo Trindade e um concerto para a RTP, organizou-se uma tournée pelo País, com a finalidade de, em concerto único para cada localidade, ser dado a conhecer ao público português um dos aspectos mais avançados do Jazz de hoje: a fusão do Jazz (com a presença do contrabaixista/flautista Saheb Sarbib) e a música aberta electro-acústica (pelo pianista e solista de sintetizador Jorge Lima Barreto). O duo apresentará composições originais de cada músico-autor, sob a direcção jazzística de Sarbib e arranjo electrónico de Lima Barreto. Todo o material para o disco e os concertos é absolutamente novo e resulta dum profundo entendimento teórico e criativo entre um músico de renome internacional (Saheb Sarbib) e um musicólogo e experimentalista (Lima Barreto). O público terá oportunidade de assistir a uma fusão revolucionária entre o Jazz contemporâneo e as tecnologias electrónicas, num aspecto sem par nos meios nacionais da arte de vanguarda. Investigando novas estruturas musicais, coordenadas em composições para contrabaixo e flauta, uso do piano preparado, e programação do sintetizador electrónico ARP Odissey, estes dois artistas vão abrir rumos da Música que por certo são insuspeitáveis para o público português e significam, talvez, as formas mais avançadas que, quer tecnologicamente quer no ponto de vista da improvisação, se fizeram em Portugal; o que não pode ser jamais condenado a imitador dos modelos estrangeiros do comércio do Jazz, porque é sem dúvida resultado duma nova e arrojada definição de música de Jazz e da música electro-acústica” (folheto promocional editado pela Casa Castanheira, Porto).

<sup>143</sup> Pode consultar-se para audição de *A Canticle for Leibowitz*: <http://youtu.be/v1hgvqg1TyE>

igualmente já referida<sup>144</sup>. Será de sublinhar o uso de sequências sonoras provenientes de diferentes idiomas, como o exemplo das melodias de carácter oriental usadas no tema de abertura do LP, *Talisman*, em transcrição aproximada (Figura 5)<sup>145</sup>:



No tema *Stand on Zanzibar* (Figura 6):



<sup>144</sup> «Os dois músicos não pretenderam imitar o modelo estrangeiro mas organizar um corpo musical cuja origem se situa no périplo do inconsciente que os solistas exteriorizam numa viagem terrena, sentimental, planetária. Do fraseado que se enuncia no interior de uma linguagem aberta e imaginária emerge o sentido da expressão, cósmico e universal, a partir da realidade social oferecida aqui. A instrumentação de carácter electro-acústico não representa uma transcendência económica relativa à instrumentação dominante, pelo contrário, é o indício da evolução tecnológica da sociedade “em vias de desenvolvimento”. Quer o sintetizador, de importação, quer os efeitos electrónicos de estúdio, são utilizados com o máximo de rendimento possível e dentro da severidade de critérios de escolha, não como uma faculdade inata com a qual nos contentamos em exercer mas como um bem que asperamente se adquiriu e donde fluirá o improviso musical. Na grande viagem do inconsciente visitam-se os mais díspares locais: logo os trechos possuem um valor absoluto e independente, pleno de referências diferenciais, em todo o disco. No tema *Talisman*, Sarbib desdobra-se num episódio focal e rítmico ao clarinete baixo, sobre um suporte electrónico rítmico-melódico do sintetizador e do piano eléctrico e Sarbib projecta-se no oboé plástico em melodias mágicas e transparentes, significantes de um ritual mítico do oriente, de proporções épicas e festivas. O tema *Nightwing* é um tema no contrabaixo “blues” em que o sintetizador evoca a sonoridade e o fraseado linear da gaita-de-foles das regiões do norte português. *A Cantic for Leibowitz* consiste num plano sonoro em fuga do sintetizador misteriosamente barroco, na substância tímbrica e num admirável solo de contrabaixo em meios-tons, precioso e estupefaciente. *Stand in Zanzibar* representa a interligação fraseológica e melódica do sintetizador num registo de flauta de bisel e da flauta clássica transversal; onde o lirismo de ambos é interdependente, adere sem decorações à essencialidade do tema original e o descreve em evoluções oníricas. *City, tomorrow the dogs* apresenta um solo para-tonal de piano eléctrico, frenético, alucinante, free, em equilíbrio instável que o contrabaixo, pela dinâmica das tensões, dos acelerandos, das convulsões melódicas, soluciona no sentido do swing. *A Islands* é uma peça curta, em que Sarbib afirma um discurso polivalente em flauta-etno sobre melodias cruzadas de requintada invenção melódica tropical e insular; ornamentada de pontuações percussivas quentes e assombradas por fantasmáticas vaporizações de sons estritamente electrónicos e sinusoidais do sintetizador: o ambiente é de transe e embriaguez, que só os espíritos insulares conhecem» (Barreto 1995).

<sup>145</sup> A indicação de compasso quaternário não corresponde exatamente à métrica executada. Figura no exemplo devido às condicionantes do software usado para a transcrição.

E a melodia predominante, entre as “melodias cruzadas de requintada invenção tropical e insular” do tema *A. Islands* (Figura 7):



Apesar de se terem verificado algumas iniciativas de promoção do duo, materializadas, por exemplo, na produção do folheto promocional pela Casa Castanheira, no Porto, anterior à gravação do fonograma e prevendo a realização de concertos (incluindo um concerto para a RTP), a receção do público terá sido pouco consistente e os exemplares da edição deste LP parecem ter vindo a ser destruídos, dois anos mais tarde, em 1981<sup>146</sup>. Convirá referir, nesse ano de 1979, um facto relevante na disseminação de práticas de música improvisada, em Portugal, que foi a criação da escola de Jazz do Hot Clube, em Lisboa, que teve a frequência de alguns dos músicos que viriam a interessar-se pela estética da música improvisada de tendência transidiomática como foi o caso de Paulo Curado e Carlos Bechegas, por exemplo.

Será de sublinhar, como súmula reflexiva deste capítulo, que a profunda mudança no contexto político verificada no país, em Abril de 1974, provocou uma alteração na produção e receção de manifestações de criação artística. A proliferação de eventos multidisciplinares, particularmente nos dois anos imediatamente seguintes ao golpe de estado, terá suscitado uma nova configuração na receção. Os princípios ideológicos em que se fundamentaram essas manifestações foram de rutura com o contexto ideológico anterior e seus instrumentos de domínio (censura, repressão, colonialismo, fascismo) inserindo-se em um quadro de lógica revolucionária, valorizando particularmente a mensagem suscetível de ser apreendida pela maioria da população. Nessa perspetiva, poderá considerar-se que as práticas de criação artística se

---

<sup>146</sup> “Eis então que chego a Portugal e diz-me o Rui Neves que os discos que havia em stock na editora foram todos partidos! Isto é, fomos tratados de uma forma absolutamente desprezível. Disseram-me que foi o computador que escolheu o meu disco para ser destruído... mas de computadores percebo eu! Disseram-me que tinham partido também o Tchaikowsky e o Mozart... Não sei... Sei é que eu e o Sarbib fomos lesados. Espero que a editora tenha uma satisfação a dar-nos e essa satisfação só pode ser gravarmos um disco novo. Que raio, nem sequer nos perguntaram se queríamos os discos em stock... Eu até comprava o vinil ao peso! Agora quem não tiver o disco nunca mais o tem. Bonito!” *Se7e*, 182 (1 de Dezembro 1981):16.

desenvolveram, nessa altura, sob o conceito de “arte ao serviço da revolução com o intuito de contribuir para a edificação de uma sociedade socialmente mais justa”, influenciando a configuração dos seus parâmetros de receção. Em relação ao jazz, apesar de integrar princípios comuns a esse conceito, verificou-se que a receção como que terá esquecido a relevância desses princípios, considerando o jazz como género musical apenas representativo de “música imperialista”, legitimado pelas editoras multinacionais. Não obstante, será de referir que em relação a grupos portugueses, nomeadamente ao Plexus, se verificou uma alteração na forma como foi rececionada a sua linha estético-musical de improvisação, apesar de influenciada pelo free jazz, devido ao carácter intervencionista e contestatário subjacente à atividade do grupo, que se desenvolveu à margem dos circuitos de divulgação. As tensões entre as perceções dominantes e as novas tendências de música improvisada, manifestadas antes de 1974, continuaram a verificar-se, influenciando, eventualmente, a fraca receção a dois registos fonográficos relevantes da música improvisada portuguesa, o LP *Anar Band*, 1977, e o LP *Encounters*, 1979.



## Capítulo V – Década de 1980

Na década de 1980 verificou-se uma fase de relativo crescimento económico no país, como consequência da política de consolidação da adesão à então Comunidade Económica Europeia, permitindo o desenvolvimento e criação de novos projetos e infraestruturas no país, financiados principalmente por fundos comunitários. Assistiu-se, também, à intensificação da atividade de grupos editoriais multinacionais da indústria fonográfica como, por exemplo, a *Polygram* e a *EMI* (Losa 2010). No âmbito musical, verificou-se a emergência da corrente denominada “rock português”<sup>147</sup>, bem como a intensificação de divulgação de estilos e géneros musicais emergentes como a “*new wave*”, o “*punk rock*”, o “*hip-hop*”, ou, na área do jazz, o denominado “jazz de fusão” (*jazz-rock*, *jazz-funk*), como consequência dessa atividade editorial multinacional. No domínio das práticas musicais com componente de improvisação será relevante referir a atividade do grupo ColecViva de Constança Capdeville e do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa dirigido por Jorge Peixinho, compositores já referenciados. Na área do jazz será relevante a referência à atividade do Quarteto de António Pinho Vargas e na área do rock a referência ao grupo Moeda Noise, criado por Sei Miguel, que “apresentava um rock energético e de características minimais com referências ao jazz” (Chaparrero 2010). Igualmente, como evento de referência na divulgação de novas correntes, principalmente, na área das artes plásticas, desde 1978, a Bienal de Cerveira (exemplo singular de descentralização na divulgação artística no país, realizando-se no Minho, em Vila Nova de Cerveira) constituiu-se, durante os anos 80, também como espaço de divulgação de novas correntes musicais experimentais, incluindo a realização de manifestações artísticas multimédia, englobando artes plásticas, performance e música improvisada. Da atividade de Carlos Zíngaro nesta década, será relevante a referência, em 1980, à peça *Memória com Objetos*, do grupo de teatro *Os Cómicos*, em que o espaço cénico, sonoro e musical foram da sua responsabilidade, sendo de sublinhar a sua participação, no mesmo ano, no concerto de solidariedade com as vítimas do terramoto em Ipirnia, Itália, integrando a Orchestra Mitteleuropa, e a

---

<sup>147</sup> “Rock português” é considerado “a expansão do pop-rock cantado em língua portuguesa, que proporcionou um investimento generalizado na edição fonográfica de intérpretes e grupos portugueses e a apetência de outros meios de comunicação como a rádio e a televisão para a sua difusão” (Cidra, Félix 2010).

composição da música para o filme *O Príncipe com Orelhas de Burro*, de António Macedo, como exemplo do carácter multidisciplinar da sua produção.

Em Janeiro de 1981, pelo facto de se verificar a intervenção de músicos de várias áreas e a colaboração de instituições locais na sua realização, será relevante a referência a um concerto que o Plexus realizou em Caldas da Rainha, cuja formação incluiu Zíngaro (violinos, sintetizadores, cordas dedilhadas, eletrónica), Carlos Augusto (guitarras, sintetizadores, percussão, eletrónica), David Gausden (contrabaixo, baixo elétrico, eletrónica), Jorge Valente (piano, piano elétrico, órgão, percussão, eletrónica), concerto organizado pela Casa de Cultura das Caldas da Rainha, de colaboração com a S.I.R. *Os Pimpões* (Sociedade de Instrução e Recreio) e o patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura.

Afigura-se importante sublinhar que a referência cronológica (não exaustiva) apresentada dos múltiplos factos relacionados com a atividade artística de Carlos Zíngaro (nomeadamente da sua participação nos concertos do grupo Plexus, concertos a solo e outros projetos), se insere em uma lógica de reconstituição de um “passado etnomusicológico” (Bohlman 1996), em que, além dessa reconstituição, os factos se apresentam relevantes considerando a música improvisada, eventualmente, como género musical “marginal”, em Portugal, nomeadamente quando comparado com géneros “dominantes” em termos comerciais, como a pop, o rock, ou a denominada “música ligeira”. Os factos referenciados e recolhidos na imprensa, na sua maioria na imprensa diária, parecem salientar algum do impacto público que tiveram as práticas de música improvisada (dinamizadas por Zíngaro e também por Lima Barreto) e a atenção que foi dispensada à sua divulgação, considerando o contexto da época.

Da atividade de Carlos Zíngaro na década de 80 será ainda de sublinhar a participação na gravação do LP *Andrea Centazzo Mitteleuropa live*, em Bolonha, Itália, 1983, em 1984, a participação no *Workshop Freie Musik*, em Berlim, e, em 1985, participação em concertos com o *Trio Lazro*, em França.

### **1) Coletivo Orgástico e Potlatch**

No início dos anos 80, José Oliveira, percussionista, Paulo Chagas e Jorge Lampreia (flauta e saxofone), entre outros, foram alguns dos músicos emergentes que desenvolveram, desde cedo na sua atividade, práticas musicais direcionadas para a

música improvisada. Paulo Chagas frequentou o Conservatório em Lisboa, na classe de oboé, tendo aí travado conhecimento, em 1981, com Jorge Lampreia, aluno no mesmo Conservatório, que o convidou para assistir a um ensaio do grupo denominado Coletivo Orgástico, que integrava vários músicos, entre os quais Francisco Trindade<sup>148</sup>. Os ensaios do Coletivo realizavam-se regularmente em casa de Jorge Lampreia, constituindo-se como eventos privados mas que tinham, muitas vezes, público convidado. A maior parte das improvisações não tinha um idioma predominante, fundamentando-se na comunicação de algum modo estabelecida entre os músicos. No entanto, chegaram a ser concebidos esquemas de memorização:

*“Depois, a dada altura, tínhamos guiões, e tínhamos mesmo alguns temas, que iam sendo recorrentes no alinhamento dos concertos. Os guiões eram anotados, mas os temas eram baseados em melodias que a gente entretanto decorava, acho que nunca as escrevemos. Havia os guiões, densidades, texturas, solos, duos, tuttis. Havia esquemas que às vezes eram seguidos, outras vezes não, nem sempre se fazia a mesma coisa. Era muito free jazz, era muito aquelas estruturas do Ornette, Sun Ra, do Art Ensemble of Chicago, coisas assim, salvaguardando as devidas distâncias, obviamente, mas, apesar de só sermos quatro na altura, eram influências muito diferentes e depois resultava também em coisas muito alargadas, muito diferentes”* (Chagas 2011).

Um aspeto relevante de abrangência e versatilidade entre os músicos que constituíam o Coletivo Orgástico foi a formação de duos e trios dentro do próprio Coletivo:

*“Entretanto o Chico e o Jorge tinham outro projeto na mesma altura que era o Potlatch, com o Zé Oliveira, portanto, o Potlatch original era um trio, eram eles três, eu próprio também tinha um projeto na mesma altura com o Zé Oliveira, que era um duo, ou seja, o Coletivo era assim, era tipo a Casa do Povo, reunia toda a gente, e depois havia umas coisas paralelas. Depois,*

---

<sup>148</sup> “Então, quando eu entrei no Coletivo, era o Jorge, o Chico Trindade, que agora se chama Monsieur Trinité, era o Paulo Ferreira, baterista, depois havia o Nuno Faria, contrabaixo, acho que, na altura, ainda era baixo elétrico que ele tocava. O Nuno Faria depois foi um dos membros dos Afonsinhos do Condado. O Zé Oliveira tocava percussão, depois havia um trompetista, lembro-me que se chamava Rui, e havia um guitarrista que também não me lembro do apelido, mas sei que era o Toni, ou Tó Manel, uma coisa assim. Pronto, isso era na fase em que eu entrei, e depois, passado pouco tempo, saiu uma data de gente, e ficou só um quarteto, portanto, que era o Jorge, o Chico, o Paulo Ferreira e eu” (Chagas 2011).

*também fazia umas coisas com o Chico, eu acho que fazíamos todas coisas uns com os outros fora do grupo grande, que era o Coletivo, que depois já não era grupo grande nenhum”* (Chagas 2011).

O Coletivo parece ter-se constituído como ponto de encontro aglutinador dos vários músicos que tocavam juntos nos ensaios/tertúlias, e que formavam entre si duos ou trios, separadamente, sendo que a formação mais consistente fora do Coletivo era o trio Potlatch constituído por Trindade, Lampreia e José Oliveira. O Potlatch ensaiava em casa de José Oliveira, mas realizavam-se sessões comuns: *“Os ensaios normalmente eram melhores que os concertos porque eram mais livres. Havia dois tipos de ensaios, os ensaios só com o trio, e os ensaios em que, a seguir ao ensaio do trio, havia o ensaio do Coletivo Orgástico, e estava todo o resto do Coletivo a ver o ensaio do Potlatch”* (Oliveira 2012).

Em 1982, o Coletivo participou no Festival de Vilar de Mouros e no programa de televisão *Rocks da Casa*, no canal 2, em quarteto, com Paulo Chagas e Jorge Lampreia nos instrumentos de sopro, Francisco Trindade em percussão e Paulo Ferreira na bateria, sendo de sublinhar que, embora uma das referências musicais do grupo fosse o free jazz, nesta formação não havia contrabaixo ou baixo elétrico, conferindo-lhe uma especificidade tímbrica diferente das formações habituais daquele género musical<sup>149</sup>. Pouco depois da participação em Vilar de Mouros o grupo “adormeceu” a sua atividade que, além destas duas participações referidas e uma outra na Amadora, se desenvolveu principalmente nos denominados ensaios, não tendo chegado a gravar qualquer fonograma. Nessas sessões privadas, ou ensaios, havia por vezes público na sua maioria constituído por músicos, como já referido, facto que limita de algum modo a análise da receção à prática musical do grupo, no entanto o depoimento de Paulo Chagas pode elucidar alguns aspetos:

*“O pessoal do rock aderiu muito bem, estamos a falar de princípio dos anos 80, quando as coisas começam a mudar bastante (é o boom do rock*

---

<sup>149</sup> “Houve uma altura em que o Coletivo Orgástico foi convidado para ir tocar à televisão, mas o Jorge Lampreia preferiu levar só o Paulo Ferreira, não me incluiu nesse lote, porque estava mais inclinado a ter uma bateria convencional, free jazz, e não um kit fora como o meu, e aquilo tinha umas composições, tipo fanfarra, e ele achou que o Paulo Ferreira era mais indicado. Depois foram tocar a Vilar de Mouros, eu só fui ver, também não me chamaram para tocar, não sei porquê mas também não me ralo muito” (Oliveira 2012).

*português). Mas não tanto por isso, mais pelas novidades que foram aparecendo no rock no início dos anos 80, as bandas inglesas e americanas, a cena dos Joy Division, Talking Heads, até os King Crimson tinham começado a virar para uma fase diferente, não é? Outra linha, como vocês sabem, e a malta do rock estava a começar a ficar assim muito aberta a essas coisas, e eu lembro-me, ia muita gente. Portanto, concertos, de facto, não tivemos muitos, mas ia muita gente assistir às nossas sessões lá, tanto lá em casa do Jorge, como também a casa do Zé Oliveira onde também fazíamos as sessões com o Potlatch, ou com o duo que eu tinha com ele, umas coisas assim mais, a malta ia para ali ouvir música, ver coisas, era um bocado ainda ambiente de tertúlia, não é? Era um bocado assim, espírito meio anarca, não é?” (Chagas 2011).*

A maior parte dos músicos que integravam o Coletivo continuou a sua atividade no grupo Potlatch, que passou a encontrar-se em casa de José Oliveira onde se chegaram a realizar alguns concertos “quase” públicos. A atividade do grupo diminuiu no fim dos anos 80, tendo-se revitalizado nos anos 2000 até à contemporaneidade, materializada na realização de concertos pontuais e na gravação de um CD em 2008. Será relevante referir que a maior parte dos músicos que integraram o Coletivo Orgástico e o Potlatch mantiveram, desde os anos 80, o contacto entre si complementado por uma atividade pontual mas persistente.

O número de músicos interessados em abordar a prática de música improvisada aumentou, bem como o número de áreas de proveniência; surgiram músicos da área do rock, da música erudita eletro-acústica, da eletrónica de dança, entre outras, o que pode ser considerado com evidência do carácter de transversalidade em relação aos idiomas e também uma certa consciência da articulação de diferentes visões de intervenção social. Será ainda de sublinhar que a linha estético-musical seguida pelos músicos que integraram estes grupos foi, desde o início, predominantemente fundamentada na corrente de improvisação livre, além da influência dos grupos portugueses já citados, que vinham exercendo a sua atividade desde a década de 70.

No ano de 1982, em Paços de Brandão, concelho da, então, Vila da Feira, no distrito de Aveiro, mantinha-se ainda em atividade o grupo rock FM, que havia gravado o fonograma *Procurem na Sara* para a editora Roda, no ano anterior. Ainda que integrado na corrente denominada “rock português”, emergente em 1980, verificou-se,

desde o início, neste grupo fundado e dinamizado pelo poli-instrumentista Fernando Augusto Rocha, uma tendência para práticas de música improvisada. Eu próprio, tendo travado conhecimento com Fernando Rocha, anteriormente, no liceu, tive oportunidade de participar em sessões de improvisação durante, sensivelmente, um ano, realizadas devido à disponibilidade de meios técnicos que ele possuía, nomeadamente os instrumentos musicais e respetiva amplificação, além de vasta discografia que incluía a quase totalidade da coleção da editora ECM<sup>150</sup>. Na sala de ensaios (posteriormente transformada em estúdio de gravação e sede da editora Numérica), além da bateria e das guitarras elétricas, havia vários teclados eletrónicos entre os quais um piano elétrico *Fender Rhodes*, uma *Clavinet*, um *Strings* e um *Moog*, o que me permitiu realizar uma interessante e profícua exploração de sons que só conhecia da audição de LPs, até essa época. A dinâmica processual do grupo inseria-se nos procedimentos da improvisação livre, não se verificando, na maior parte dos casos, a existência de partituras ou esquemas pré-concebidos para a prática musical, recorrendo-se à gravação áudio da maioria das sessões de improvisação e respetiva audição posterior. Foram vários os músicos que participaram nessas improvisações realizadas na “Cabana” (nome familiar da sala de ensaios), entre os quais será relevante a referência ao saxofonista José Meneses que, nessa época, integrou a formação da Escola de Jazz do Porto e, mais tarde, a Big Band do Hot Clube em Lisboa, o flautista Jorge Salgado, atualmente professor na Universidade de Aveiro e o saxofonista português Rui Azul, entre outros.

O grupo FM, à semelhança do que tinha acontecido com o Coletivo Orgástico, também foi convidado para participar no programa de televisão do Canal 2 *Rocks da Casa*. Dada a dinâmica processual do grupo já referida, foi com alguma dificuldade que se chegou a um consenso sobre os temas a incluir nessa participação, porque não existiam, além da formação se revelar instável, tendo, no entanto, sido possível concretizar essa participação após estruturação de duas improvisações elaborada no

---

<sup>150</sup> A ECM (Edition of Contemporary Music) foi fundada por Manfred Eicher, em Munique, na Alemanha, em 1969. As suas primeiras edições foram de jazz contemporâneo, abrangendo músicos como Mal Wldron, Keith Jarrett, Jan Garbarek, entre outros, tendo editado progressivamente outros géneros de música improvisada, de que foram exemplo gravações de músicos como Don Cherry. Expandiu o seu campo de edição à música erudita, com gravações de compositores como John Cage ou Steve Reich, constituindo-se como editora de referência na divulgação de música contemporânea, nomeadamente na década de 80, em Portugal.

espaço de quinze dias, facto que Fernando Rocha fez questão de sublinhar na entrevista em direto do jornalista Rui Pego<sup>151</sup>.

## 2) Ctu-Telectu

Um dos grupos emergentes da corrente musical “rock português”, já referida, foi o Grupo Novo Rock, que Rui Reininho, anteriormente músico do Anar Band, integrou em 1982. Jorge Lima Barreto, regressado de uma estadia, sensivelmente, de três anos no continente americano, interessou-se pela estética do grupo, tendo acompanhado a gravação do LP *Independança*, que apresentou no lado B um alinhamento pouco comum de apenas uma faixa com vinte e seis minutos de duração, incluindo momentos de experimentalismo e improvisação, inéditos em outras formações do “rock português” da época<sup>152</sup>. O seu interesse pela estética de novas correntes do rock levou a que, em Maio desse ano, evidenciando uma alteração na sua linha estético-musical, afirmasse em entrevista ao periódico *Se7e*<sup>153</sup> que “*queria ser o Eno nacional*”, acrescentando “*como vocês sabem, Brian Eno, ex-membro dos Roxy Music, é responsável pelos maiores delírios electrónicos da nova música pop e etnográfica*”. Na sequência da entrevista, pode ler-se: Ctu-Telectu<sup>154</sup> “*é o título do álbum que J.L.B. e o baixista dos GNR, Vítor Rua*<sup>155</sup>, gravam no próximo mês de Setembro para a editora Valentim de

---

<sup>151</sup> Pode consultar-se para visualização de um extrato desta entrevista:

[http://www.youtube.com/watch?v=OYPnmgalTBE&feature=share&list=UUj\\_eqyXj50ecvN4dQ5aRr-Q](http://www.youtube.com/watch?v=OYPnmgalTBE&feature=share&list=UUj_eqyXj50ecvN4dQ5aRr-Q)

<sup>152</sup> «Eis que aterro sobre a data de gravação deste LP. Ouvi pré-misturas, ideias, convivi com problemáticas teóricas de conciliação do que se pretende com o que pode ser feito aqui em Portugal. O GNR avançou com as suas forças de choque: ousou este LP com uma composição de 27 m num só lado do disco, metronomicamente hipnótica, ilustrada de citações do mais up to date Marquis de Sade ou Talking Eno Heads, ambiciosamente jogando com poesia experimental, live in studio, improvisando na cold wave, teoricamente afirmando saber que Berio existe e abominando o “rock português” no sentido em que qualquer revolução clama contra os valores dominantes» (excerto das notas de capa do LP *Independança*, 1982, da autoria de Jorge Lima Barreto).

<sup>153</sup> *Se7e*, 204 (5 de Maio 1982): 16.

<sup>154</sup> Pode consultar-se, para audição de exemplos incluídos no LP:

<http://www.youtube.com/watch?v=D9VcEDnRYLk&feature=share&list=PL4921BD82AF3C8A94>

<sup>155</sup> Vítor Rua (n. 1961), guitarrista, compositor, músico fundador do mencionado Grupo Novo Rock (GNR), grupo que fez parte da corrente denominada “rock português”, em 1980. Em 1982 passou a colaborar com Jorge Lima Barreto a partir da gravação do LP *Ctu-Telectu*. Em 1983 os dois músicos formalizaram a criação do duo Telectu, cuja linha estético-musical se desenvolveu a partir do rock, na fase inicial, passando pelo minimalismo e mimetismo numa fase posterior (conceitos explanados nos pontos 3 e 4 deste capítulo), centrando-se na improvisação livre, na última fase do grupo.

Carvalho”. O LP é anunciado como uma obra para um solista (Vítor Rua) e um orquestrador electrónico (J.L.B):

*“O orquestrador organiza diversas ecologias sonoras fundamentadas em diversificado arsenal de instrumentos electrónicos (sintetizadores, computadores e caixas de ritmo, aceitando muitas vezes linhas melódicas repetitivas; o solista improvisa em coordenação estritamente prevista nos diversos meios electro-acústicos organizados, sempre subordinado a isocronias rítmicas (binárias, principalmente), donde o disco partir para uma realidade musical de New-Wave”<sup>156</sup>.*

Na sequência da notícia, Lima Barreto referiu que seriam convidados para a gravação Jorge Peixinho (fornecendo uma banda magnética original), Carlos Zíngaro (para um solo de violino) e Carlos Paredes (para um solo de guitarra), não se tendo verificado nenhuma destas intervenções.

Em relação à prática musical anterior verifica-se uma alteração significativa na linha estético-musical apresentada por Lima Barreto em 1973. Rock-New-Wave, “improvisação em coordenação estritamente prevista”, “subordinação a isocronias rítmicas”, são conceitos que não faziam parte da fundamentação teórica do “jazz conceptual” e do “jazz-off”. A palavra “jazz” parece ter deixado, temporariamente, de figurar na sua nova proposta estético-musical, a componente de improvisação passou a sustentar-se em um plano harmónico mais próximo da tonalidade, desenvolvendo-se sobre bases pré-programadas em sintetizador. Da conceção anterior manteve o uso da electrónica (exploração e experimentação sonora com sintetizadores e gravadores de fita magnética) mas em um contexto estético próximo do rock (da nova corrente da época, a New Wave) e não do jazz, apesar da inclusão de algumas alusões, como será o exemplo do solo de piano no tema *Dr. Bloodmoney*, sendo de referir ainda a inclusão de fórmulas minimalistas desenvolvidas a partir da exploração dos recursos técnicos dos sintetizadores. Para esta alteração estético-musical terá contribuído a sua colaboração com Vítor Rua, músico que vinha da área do rock, como já referido<sup>157</sup>. No LP *Ctu-*

---

<sup>156</sup> *Se7e*, 453 (5 de Maio 1982): 12.

<sup>157</sup> “Fizemos o Ctu Telectu, que é um disco de rock, hard rock, mas com uma grande dose de improvisação, digamos que é improvisação idiomática, idiomática no sentido em que usa o rock como idioma, mas com uma grande dose de improvisação, os solos de guitarra são todos improvisados, os solos de sintetizador são improvisados, portanto digamos que normalmente há uma base, uma estrutura que



*Telectu* o caráter de influência do rock é, também, acentuado pela participação de Toli César Machado, baterista do grupo GNR, cuja intervenção rítmica se pautou pela marcação regular da pulsação (compasso, tempo musical)<sup>158</sup>. De referir ainda a parte vocal de José Carlos Militão, Dr. Puto, que improvisou sobre textos *non-sense* compilados a partir de colagens de banda desenhada em Italiano e Inglês, com processamento da voz e enfoque melódico. O LP é composto por oito temas, três dos quais apresentam títulos de contos e novelas do escritor de ficção científica Philip K. Dick, em sua homenagem porque falecera nesse ano, como *Valis*, *Martian Time-Slip* e *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Lima Barreto, a propósito da linha estético-musical do LP, salientou, em nota de edição, que “*Ctu é em primeiro lugar música improvisada, estruturada sobre padrões idiomáticos rock*”.

Este quarteto formara-se para integrar uma residência artística na III Bial de Vila Nova de Cerveira, que incluiu intervenção com performers e participou no Festival de Vilar de Mouros, em Agosto de 1982, sob a designação de Anar Band + Neon<sup>159</sup> “na execução de um interlúdio electro-acústico e luminotécnico”. Lima Barreto fez parte da organização desse Festival, evento que incluiu a atuação de diversas formações que abarcaram vários géneros do espectro musical (rock, blues, fado, jazz, música clássica, entre outros), e que se prolongou durante uma semana.

### 3) Telectu - Belzebu

Ainda que *Ctu-Telectu* seja apontado como o início do duo Telectu, parece mais sustentável referir que ele se constituiu formalmente em 1983, formado por Lima Barreto e Vítor Rua, gravando o primeiro LP sob essa designação para a editora

---

pode ser muito ténue, podia ser uma batida de bateria, ou um baixo repetitivo, mas por cima disso...” (Rua 2011).

<sup>158</sup> “Era o Toli que tocava a bateria, e usava, deve ter sido a primeira vez em Portugal, em que a bateria estava transformada eletronicamente, ou seja, estava ligada a um processador de efeitos, na altura um delay da Yamaha, e os solos sofriam alterações em tempo real já, pelo Luís Carlos” (Rua 2011).

<sup>159</sup> “O grupo que nos fez a parte visual foi o grupo Neon, português, do Carlos Barroco e a Nádia que nos vestiu, fez uns figurinos que eram uns fatos de plástico e assim. O Neon usava essencialmente projeção de slides, nós aliás nesse concerto, eu posso estar enganado, mas nesse espetáculo creio que se usou tipo sete projetores de slides em simultâneo, o que era bastante na altura já assim, e como eu digo, pusemos as pessoas sentadas a ouvir e a ver o espetáculo, portanto uma receção fantástica” (Rua 2011).

independente *Cliché*, o LP *Belzebu*<sup>160</sup>. A linha estético-musical, que se infere da gravação, pode considerar-se próxima da denominada música “minimal repetitiva”<sup>161</sup>, com a inclusão de múltiplos efeitos sonoros a partir de bases, ou módulos pré-programados em sintetizadores, pré-gravações em fita magnética, ambiências que se afiguram inspiradas na música de Brian Eno<sup>162</sup>, incluindo sonoridades processadas eletronicamente na guitarra, cujo fraseado melódico e tímbrico se aproxima da estética musical do guitarrista Robert Fripp<sup>163</sup>. Será de referir que Eno e Fripp também colaboraram em duo, nos anos 70 e posteriormente nos anos 2000, tendo gravado o álbum *No pussy footing*, em 1973, usualmente considerado como das primeiras experiências em “música ambiental”<sup>164</sup>. Como consequência das respetivas influências destes dois músicos no Telectu, é possível encontrar pontos de contacto na sonoridade dos dois duos, sendo que o nível, ou grau, de improvisação usado também é idêntico, encontrando-se principalmente nas partes solistas de guitarra e sintetizador sustentadas pelas bases pré-programadas, como já referido. O uso por Lima Barreto dos sintetizadores Roland *Juno 6*, Korg *Mini R3*, Yamaha *CS30 L*, constituiu um fator de alteração do som em relação a criações anteriores, além de que permitiu outras possibilidades de pré-programação, nomeadamente ao nível da diversidade de arpejos e

---

<sup>160</sup> “Depois vim para Lisboa, cada vez mais em 82, até que, em 83, passo a residir mesmo em Lisboa, e sai o primeiro disco de Telectu em duo, o *Belzebu*, e o primeiro disco de Telectu é música minimal repetitiva, total e absoluta, e onde tudo está escrito, os parâmetros, os sintetizadores, a guitarra, eletrónica, etc, os pedais de efeitos e assim, as frases também, temos essas notações todas, e onde o grau de improvisação é, por exemplo, muito menor, mas muito menor do que tinha sido, ou seja, digamos que o *Belzebu*, a ter improvisação, é dez por cento, portanto é quase música escrita e interpretada” (Rua 2011). Pode consultar-se, para audição de exemplos incluídos no LP, o link: <http://youtu.be/zj8j3Ljk4Nw>

<sup>161</sup> Música Minimal Repetitiva está associada a formas de música experimental da New York Hypnotic School, nos anos 60, e a compositores como La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass, baseando-se na repetição evidente de frases musicais, células, figuras, motivos, também conotada com a denominada “música processual” e com a “música conceptual”. Em 1983, Lima Barreto iniciou a escrita do seu livro *Música Minimal Repetitiva*, que viria a ser editado em 1990 (Barreto 1990).

<sup>162</sup> Brian Eno (n.1948), músico inglês que desenvolveu atividade como compositor, produtor, teclista no grupo Roxy Music, nos anos 70. Foi um dos pioneiros do que o jornalismo musical e ele próprio viriam a designar de “música ambiental” e da “música generativa”, recorrendo a processamento eletrónico e uso de sintetizadores.

<sup>163</sup> Robert Fripp (n.1946), guitarrista inglês que integrou o grupo de “rock progressivo” King Crimson, em 1968. Desenvolveu uma sonoridade singular na guitarra elétrica a partir de processamento eletrónico do som, bem como uma técnica instrumental de referência.

<sup>164</sup> Música Ambiental é considerada um género de música eletrónica que se desenvolveu nos anos 70, a partir da experimentação e exploração sonora dos sintetizadores, incidindo na criação de ambiências, ou atmosferas sonoras através das suas possibilidades tímbricas.

de alteração de parâmetros de som em tempo real. Outros meios usados que influíram na construção da ambiência sonora resultante (referidos no texto da contracapa do LP) foram o computador de ritmo, a banda magnética, os ideofones eletrônicos (guitarra lito-eletrônica, roleta sonora, nelotronic, toy xilofone, percutores minimais), os “Relais de Amplificação” (p.a. system, equalizador, pedais específicos) e a Tábua Ideofônica Eletrificada (tábua metálica de passar a ferro, para os ideofones). Vítor Rua usou as guitarras elétricas *Fender Jaguar, Gibson, Morris e Gedson*: “no *Belzebu* usei a *Fender Jaguar de 61*, e usei a *Gibson de 1938 Charlie Christian*, foi a primeira guitarra a ser eletrificada, no tema *Ópera*”, incluindo o processamento de som recorrendo ao uso de vários pedais de processamento de alteração de som: “cheguei a ter dez e doze pedais, portanto era aquele género tinha o reverb, o delay, o pit shift, o octaver, o distorçor, o wha-wha”<sup>165</sup> (Rua 2011).

Como já referido, a linha estético-musical caracteriza-se pela influência da música minimal repetitiva, com elementos da pop e da música eletrônica<sup>166</sup>. Pela forma como são organizados estes elementos parece mais correta a referência a improvisação multi-idiomática do que de tendência transidiomática em relação à linha estético-musical de Telectu no LP *Belzebu*, uma vez que os elementos idiomáticos se evidenciam no seu conteúdo e forma; na música improvisada tendencialmente transidiomática, como já referido, verifica-se a propensão para o uso de conteúdos idiomáticos com a intenção de não tornar o idioma reconhecível, propensão que ainda não se verifica na música de Telectu neste período. Assim, a linha estético-musical do duo parece fundamentar-se mais em uma adição programada de elementos idiomáticos reconhecíveis que incluem uma componente de improvisação pontual.

---

<sup>165</sup> “Mas o que se passa é, as minhas ferramentas eram por um lado uma tentativa de uso da eletrónica, através de processadores de efeitos, alterações de som, criação de sons estranhos, assim eletrónicos, não naquele género convencional de, ora agora guitarra com distorção, agora guitarra com delay, agora com reverb, agora com wha-wha, mas uma espécie de uma mescla de tudo, e produzir sons novos, tentativa de criação de sons novos, muitas vezes não identificáveis sequer à guitarra, e, através desses sons portanto fugir a poucos conhecimentos teóricos que tinha de escalas acordes e assim, e especialmente fugir às frases minimais e repetitivas e assim. Por isso, digamos que, se eu fizesse gestos com a mão direita e a mão esquerda semelhantes aos gestos executados por exemplo pelo Derek Bailey, com o tipo de sons que eu usava na guitarra, já logo aí o resultado era completamente diferente” (Rua 2011).

<sup>166</sup> No tema *Temet* encontram-se ambiências sonoras próximas do grupo alemão *Tangerine Dream*, formado por Edgar Froese, Chris Franke e Peter Baumann, em 1974, cuja linha estético-musical se pode considerar enquadrada na pop eletrónica, baseada no uso de sobreposições de linhas melódicas executadas em sintetizadores. Alguns registos de referência do grupo foram os LP *Phaedra*, 1974, *Stratosfear*, 1976, *Tangram*, 1980, entre outros.

#### 4) Off-Off

Em 1984, os Telectu editaram o LP *Off-Off*<sup>167</sup>, para a editora *3 Macacos*<sup>168</sup>, sendo a instrumentação idêntica à utilizada no LP anterior *Belzebu*, com a introdução relevante da sonoridade da guitarra sintetizada Roland 303 por Vítor Rua. Verificou-se uma continuidade do uso do idioma minimal-repetitivo, mas com a inclusão de mais elementos de música concreta<sup>169</sup>, sons previamente gravados que proporcionaram uma maior diversidade de ambiências sonoras (nomeadamente a que foi usada no genérico do programa de rádio *Musonautas*, de Lima Barreto):

*“Embora continuássemos a ouvir música repetitiva e minimal, começamos a ouvir muita música concreta e eletrónica, especialmente música concreta do GRM, Groupe de Recherche Musical, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, François Bayle, começamos a ouvir muito esse tipo de música, o que se refletiu também no álbum seguinte o Off Off, em que tem na música para teatro “Cornucópia”, música concreta, e no tema “Palolo”, que é um dos lados do disco, tem também um carácter de música eletrónica feito quase só com sintetizadores. Portanto, digamos que foi rock, incidência muito grande, no início, depois incidência breve na música minimal repetitiva, e que continua, mas começa a ser contaminada pela música concreta e assim”* (Rua 2011).

Será de referir que a adaptação de técnicas de improvisação vídeo à improvisação musical por parte de Vítor Rua, revelando-se como um processo de criação de tendência transidiomática, foi outro fator relevante que contribuiu para a

---

<sup>167</sup> Pode consultar-se, para audição de exemplos incluídos no LP, o link: <http://youtu.be/wf3ybwPBBeY>

<sup>168</sup> “A editora *3 Macacos* era formada por mim, pelo Jorge e pelo Palolo. O Jorge é que escolheu o nome” (Vítor Rua 2012).

<sup>169</sup> Música Concreta é a denominação de música produzida a partir da edição áudio de fragmentos de sons naturais e/ou industriais, englobando todos os processos que incluam a junção de fragmentos de todo o tipo de ruídos e sons do ambiente, incluindo mesmo sons de instrumentos musicais. Esses fragmentos são previamente gravados e modificados posteriormente em estúdio de gravação. Esta corrente emergiu no final da década de 1940 e início da década de 1950 a partir do desenvolvimento da tecnologia áudio, estando associada a compositores como Pierre Schaeffer e Pierre Henry, entre outros.

alteração das ambiências sonoras do duo <sup>170</sup>. O LP *Off Off* foi executado ao vivo em Paris, no Centro *Georges Pompidou* e no *Forum des Alles*.

Nesse ano de 1984, o duo participou na IV Bienal de Cerveira, tendo realizado um concerto de homenagem a La Monte Young, donde resultou a edição do LP *Performance*:

*“Fizemos instalações sonoras em que não havia execução musical, ou seja, por exemplo, criamos uma na Bienal de Cerveira, que depois saiu no disco*

---

<sup>170</sup> «Eu comecei a trabalhar em vídeo em 84, também em 84 e 85 com o Palolo, e incluíamos vídeos nos concertos, a maior parte meus e assim, ao contrário do que se pensava que eram do Palolo, eram meus, o Palolo eram mais as projeções de slides. Agora, comecei a trabalhar em vídeo, e o que é que aconteceu? Imagina, começo a trabalhar em 84, 85, tenho uma camara e logo mal faço os primeiros vídeos e não sei quê, e começo a mostrar os meus vídeos às pessoas, e de repente, qual é o meu espanto, quando começo a ver os meus vídeos em festivais e assim, e as pessoas mesmo antes de verem a creditação de quem eram os vídeos diziam, “ah isto é um vídeo teu, não é?” “Topa-se logo que é um vídeo teu.” E eu, de repente, começo a pensar assim, como é que é possível? Só trabalho há um ano ou dois em vídeo e consegui aparentemente uma coisa que ando na música há anos e anos a tentar, que é que as pessoas reconheçam o meu som, e aqui reconhecem os meus vídeos. E então pus-me a pensar qual seria a razão, como é que é possível eu em dois anos atingir no vídeo um grau de que as pessoas viam um vídeo e diziam “isto é do Rua”. E então comecei a ver este género de padrão que é, usava quase sempre materiais idênticos nos diferentes vídeos, ou seja por exemplo, filmava muito gatos, usava muito filmagens de gatos, e usava muito gatos nos meus vídeos. Ia muito ao Jardim Botânico, que é ao cimo da rua, filmar plantas, o chão, areia, terra, água, e esses elementos apareciam também em muitos dos meus vídeos. Filmava brinquedos, miniaturas, bonequinhos de chumbo, essas coisas assim, e utilizava, e depois, quando usava efeitos no vídeo, (isso eram os objetos concretos com que eu lidava, visuais, não é?), e depois, os efeitos que usava, estava limitado aos efeitos ou da camara, ou do gravador VHS na altura, que eram muito limitados, e que eram aquele género tipo pôr a imagem no negativo, ou pôr imensos quadradinhos a andar à volta, dividir a mesma imagem, como um tabuleiro de xadrez, ou camara lenta, portanto estava muito limitado e usava sempre também os mesmos efeitos, ou quase sempre os mesmos efeitos. Ou seja, as pessoas de repente viam os gatos, ou os brinquedos, ou as plantas, ou isto tudo metido naqueles efeitos e reconheciam o meu estilo de vídeo. Então eu pensei assim, então o estilo no fundo é nós irmos, ao longo dos tempos, adquirindo coisas que passamos a considerar como nossas, nem que seja coisas simples como “seria interessante meter um palito na corda grave encostado ao pick-up e fazer vibrar ligado, e é um som interessante”, e eu passo a usar esse som muitas vezes. Depois conquisto que, se usar uma máquina de barbear encostada ao pick-up surge um som interessante, quer dizer, de repente, ao longo dos tempos, pequenas coisas que uma pessoa acha que descobriu, passar a repeti-las e a usa-las mas noutros contextos, não é repeti-las iguais, pode-se sempre tocar diferente, com uma máquina de barbear da mesma maneira que se toca diferente com o violino. Portanto, no fundo, foi aperceber-me, e essas é que passaram a ser as minhas ferramentas, foi começar a perceber o seguinte que é, gravávamos sempre tudo, os concertos, e ouvíamos, então era ouvir e dizer assim, “o que é que aqui não é do Fripp, não é do Fred Frith, do Elliot Sharp, o que é que aqui é meu?” E, se num concerto, houver uma coisa que eu identifique como, “olha, isto não é de ninguém, acho que é uma coisa minha”, então a partir daí isso passava a ser um elemento válido para ser usado, como se fosse o equivalente aos gatos, depois descobria outra coisa que era equivalente às plantas do Jardim Botânico, depois encontrava outro som, e então foi isso que aconteceu, foi gradualmente ir acumulando materiais, objetos sonoros que fui acumulando e passei a incluir na minha gramática» (Rua 2011).

*Performance, chama-se “Eno to La Monte”, e que era um gravador de bobines, mas pusemos latas de tinta pelo pavilhão fora, e a fita percorria essas latas todas, era um loop, só que era um loop gigante, sei lá, para aí de quatro metros, ou cinco, e usávamos latas de tinta para a fita passar bem, sem atrito, as latas eram novas e estavam fechadas, a nível de tempo acho que correspondia a um minuto e trinta, portanto, um minuto e trinta de fita ainda é bastante, não é? Portanto, essa era um tipo de instalação, em que não havia execução musical, outras não eram instalações, eram mesmo concertos em que tocávamos, e em que a partitura era, de certa forma, a performance do músico, ou seja, nós tínhamos estabelecido mais ou menos bases, ou sons a que podíamos recorrer, mas conforme a performance era mais agitada ou mais calma nós íamos, de certa forma os performers eram a nossa partitura; nós fizemos música para quase todos os performers nos anos 80, desde o S. Pestana, Manuel Barbosa, Rui O., o Carlos Gordilho, esse até chegamos a fazer no CAM também para ele, para tantos...” (Rua 2012).*

Será relevante sublinhar que a improvisação musical referida por Vítor Rua, em que a “partitura” se vai formando a partir de elementos da execução do performer, se constitui como um traço distintivo da prática de música improvisada de tendência transidiomática no processo criativo do duo Telectu<sup>171</sup>, tal como a adaptação da técnica criativa de vídeo, já referida. A inclusão destes processos conferiu uma especificidade singular à prática musical do duo, vindo a influenciar músicos portugueses emergentes, na década de 80, afetos à predominância da eletrónica na música improvisada. Em 1985, foi editado o LP *Rosa Cruz*, “em que aconteceu uma coisa que só voltou a acontecer vinte anos depois” (Rua 2012), que foi o facto de o duo não ter tocado em duo. Lima Barreto tocou no lado A e Vítor Rua tocou no lado B. Os temas de Rua foram elaborados a partir da sobreposição de gravação de quatro guitarras, gravando uma de cada vez, procedimento que Lima Barreto mimetizou na sobreposição de gravação das linhas melódicas de sintetizador, possivelmente também em número de quatro. Nesse ano, o duo foi convidado para participar no Festival da Paz, que se realizou no Estádio Olímpico, em Moscovo, tendo travado conhecimento com o músico Dimitri Ushov, que propôs a realização de um concerto no anfiteatro da Cidade Olímpica que foi

---

<sup>171</sup> Pode consultar-se, para visualização de uma participação do duo em um programa do canal 1 da, então, RTC, o link: <http://youtu.be/lg7yeZUpma8>

transmitido em direto pela televisão para toda a União Soviética. A gravação desse concerto foi efetuada por Luís Carlos (dinizador do estúdio Pinguim, no Porto, colaborador do duo desde *Ctu-Telectu*) num gravador de cassete TEAC de quatro pistas, tendo posteriormente o “master” sido feito em gravador de fita *Revox*, em Lisboa. Essa gravação deu origem ao LP *Telephone – Live in Moscow*<sup>172</sup> (Rua 2012).

Em 1986, foi editado o LP *Halley*, “*em que não há improvisação nenhuma, zero, quase, são programas soltos, e frases, tudo escrito e assim, é completamente minimalista*” (Rua 2011). A referência que é feita à edição do LP *Data – vídeo Music*, no ano seguinte, constituiu-se como exemplo de divulgação “surrealista” da autoria de Lima Barreto, fazendo questão de o incluir em notas biográficas e listas de edições, embora esse LP nunca tenha existido factualmente. Outro exemplo do mesmo teor viria a acontecer em 1989 com o LP *Ben Johnson*, editado pela etiqueta “Anónima”, de que só foram fabricados os dois exemplares de demonstração (Rua 2012). Em 1988 foram editados os LPs *Camerata Elettronica*, pela editora Ama Romanta, e *Mimesis*, pela Schiu/Transmédia.

*“Trabalhamos numa situação musical que o Jorge intitulou de música mimética, que mimetizava algo, neste caso mimetizávamos o jazz, e é o duplo álbum Camerata Eletrónica, que são temas de jazz, até alguns do Sarbib, o Caravan do Duke Ellington, e depois temas nossos, mais o My favourite things, por exemplo, mas que depois nós dávamos o nosso toque que ainda vinha de programações do minimalismo, mas já a introduzir certa gramática de solo e assim do jazz, introdução do tema, desenvolvimento, solo, voltar ao tema, pronto, e chamou-se jazz mimético a esse álbum”* (Rua 2011).

A atividade de Telectu manteve-se até ao início da década de 2000, continuando a constituir-se como duo de referência no âmbito das novas correntes de música eletrónica e improvisada, em Portugal. Os supra citados procedimentos idiomáticos, usados pelo duo durante os anos 80, viriam a ser reconfigurados no início dos anos 90, desenvolvendo-se para uma linha estético-musical de improvisação de tendência

---

<sup>172</sup> Pode consultar-se, para audição de exemplos incluídos no LP, o link: <http://youtu.be/dldMpzbU7So>

transidiomática, na época denominada “improvisação total”, ou “nova música improvisada”<sup>173</sup>.

No âmbito das práticas discursivas sobre géneros musicais com componente de improvisação, será relevante a referência a Rui Eduardo Paes<sup>174</sup>, que iniciara a sua atividade de jornalista em 1984 no *Diário de Lisboa*, escrevendo artigos sobre rock alternativo, *performance-art* e dança, e que viria a revelar-se, também, como teórico e divulgador de novas correntes de música improvisada, a partir do início dos anos 90. A sua produção discursiva incluiu críticas e recensões relacionadas com improvisação, explanada nos seus artigos publicados no *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias*, *Blitz* e *Independente*, entre outros. Também foi autor dos livros *Ruínas* e *A Orelha Perdida de Van Gogh*, nos anos 90, em que abordou diversas temáticas como, por exemplo, o conceito de improvisação em música, a “improvisação livre” (com referência a músicos como Derek Bailey e Evan Parker), ou as correntes experimentalistas da música concreta e exploração eletrónica do som (aludindo a compositores como Pierre Schaeffer e Pierre Henry). Paes teve oportunidade de assistir ao concerto do grupo Plexus em Cascais, 1974, vindo a travar conhecimento com Carlos Zíngaro, mais tarde, iniciando uma relação de amizade e cumplicidade, que se manteve até à contemporaneidade, complementada pelo interesse comum pelas várias estéticas da música improvisada, materializada na formação da associação Granular, desde 2003<sup>175</sup>.

---

<sup>173</sup> “Em 89, estamos a anunciar concertos de improvisação total já com músicos como o Sharp, o Cutler, o Zíngaro e assim, mas na realidade não estávamos a fazer, estávamos a fazer concertos de música improvisada mas que continham ainda doses controladas de improvisação idiomática e de improvisação não idiomática, mas ainda surgiam as duas, portanto não era mesmo a improvisação total que acaba por acontecer nos anos 90” (Rua 2011).

<sup>174</sup> Rui Eduardo Paes (n. 1961, em Moçambique), autor de vários livros sobre as músicas criativas e improvisadas, sempre em relação com as demais artes e com temas da filosofia, da sociologia e da antropologia; editor da revista portuguesa *Jazz.pt*, escreveu para diversas publicações europeias, a exemplo de *Oro Molido* (Espanha) e *Revue & Corrigée* (França), mantendo um website pessoal com entrevistas, artigos e críticas de discos (<http://rep.no.sapo.pt>). Foi um dos fundadores da Bolsa Ernesto de Sousa, a cujo júri pertence como representante da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento. É membro da direção da *Granular*, desde 2003.

<sup>175</sup> «A Granular é uma associação cultural sem fins lucrativos dedicada ao desenvolvimento e à promoção da arte experimental, com particular ênfase para os media sonoro e videográfico e para a diversidade das suas manifestações. A associação Granular tem como objetivos: documentar a produção de obras sonoras e visuais através da criação de uma base de dados de acesso livre com informação e pesquisa relevantes que permitam inventariar e enquadrar o trabalho de artistas nacionais; atualizar informação sobre o estado da criação atual, através da edição de uma newsletter mensal e de publicações aperiódicas; conectar indivíduos e organizações entre diferentes fronteiras estéticas ou geográficas; fomentar o uso e a



## 6) Legado de improvisação

A continuidade da disseminação e divulgação de práticas de música improvisada no país, desde os anos 60, já referidas, proporcionaram um aumento do número de músicos aderentes a essas práticas a partir de meados dos anos 80. Nessa altura, verificou-se, também, uma reconfiguração da atividade da indústria fonográfica em Portugal (iniciada em 1980, com a emergência do já referido “rock português”), que se traduziu na emergência de uma das primeiras editoras independentes<sup>176</sup> com impacto público vocacionada para o género denominado “rock alternativo”, a editora *Ama Romanta*, dinamizada por João Peste, vocalista do grupo Pop Dell’Arte, com o objetivo de reunir e editar um conjunto de bandas independentes, desenvolvendo um possível “movimento de música moderna” portuguesa, insurgindo-se contra uma espécie de censura camuflada que rádios e editoras exerciam sobre a música feita em Portugal. Ainda que direcionada, inicialmente, para o “rock alternativo”, como já referido, a *Ama Romanta* também editou registos fonográficos de grupos vocacionados para a música improvisada, verificando-se a participação de alguns músicos em ambos os géneros, como foi o caso de Vítor Rua e Nuno Rebelo, entre outros, vindo a editar o LP de Telectu, *Camerata Eletrónica*, em 1988, como já referido.

Em 1986, teve início a realização de ciclos de “Nova Música Improvisada” na Fundação Gulbenkian, repetindo-se durante alguns anos, que foram dinamizados por músicos como Derek Bailey, Han Bennink, Mike Cooper, Vítor Rua, Jorge Lima

---

aplicação da experimentação artística, nomeadamente na área das novas tecnologias e da Internet; estimular a criação de novos públicos. Ao procurarmos atingir os nossos objetivos, a Granular compromete-se a pesquisar e a desenvolver recursos internacionais, encetando contactos e colaborações de âmbito institucional ou privado, aspirando a ser, através do nosso website, um constante observatório e um centro de divulgação das artes de carácter experimental, contribuindo de forma decisiva para a divulgação e a visibilidade de projetos que carecem, pela sua natureza, de um tratamento adequado ao interesse e à importância que comportam para a criação contemporânea. A direção da Granular Associação é presentemente constituída pelos seguintes elementos: Carlos “Zíngaro”, Maria João Garcia, Carlos Santos, Emídio Buchinho, Rui Eduardo Paes» (Resumo do texto de divulgação da associação, 2009).

<sup>176</sup> «Como observou Simon Frith (1983), o termo independente parece impróprio, particularmente porque muitas destas pequenas editoras atuam como “descobridores de talentos” para as grandes companhias discográficas. Há muitos tipos de editoras independentes e estabeleceram-se numerosas relações entre pequenas e grandes companhias. Em vez da oposição binária entre pequenas e grandes, argumentei que seria preferível reformular essa distinção em termos de “teia de grandes e pequenas companhias”, dentro da qual as grandes se encontram divididas em grupos de trabalho semiautónomos a que as pequenas companhias se encontram conectadas por complexos padrões de propriedade, investimento, licenciamento, relações formais e informais, muitas vezes deliberadamente obscuras» (Negus 1996).

Barreto, Carlos Zíngaro, entre outros (Nery 2010), e incluíram a produção de workshops em que participaram alguns dos músicos improvisadores portugueses emergentes como Paulo Curado, Carlos Bechegas, José Oliveira e Jorge Lampreia, entre outros. Esses workshops foram determinantes no percurso criativo e nas opções estético-musicais desses músicos, entre os quais Paulo Curado<sup>177</sup> que referiu a sua relevância: “*em mil novecentos e oitenta e qualquer coisa frequentei workshops na Fundação Calouste Gulbenkian com Steve Lacy, Evan Parker, Carlos Zíngaro, Richard Teitelbaum, Han Bennink, que ainda hoje me ressoam na cabeça*” (Curado 2010). O percurso criativo deste músico revelou-se multifacetado, dividindo-se por vários domínios de criação: música para teatro e cinema, música popular portuguesa e música improvisada<sup>178</sup>.

Ernesto Rodrigues (n. 1959)<sup>179</sup>, violinista, constitui-se como outro exemplo de músicos improvisadores que iniciaram a sua atividade no final dos anos 70, início dos

---

<sup>177</sup> Paulo Curado (n.1958), compositor, flautista e saxofonista, cuja formação musical se iniciou na Academia dos Amadores de Música, tendo sido aluno de Fernando Lopes Graça, em História da Música, de Carlos Franco, em flauta, e Clotilde Rosa, em Análise e Técnicas de Composição, músicos que faziam parte do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Frequentou, igualmente, a escola de jazz do Hot Clube. A sua atividade musical dividiu-se por várias áreas, como o jazz, a música popular portuguesa, ou a composição para cinema de animação e teatro, tendo-se vocacionado principalmente para a música improvisada desde os anos 90.

<sup>178</sup> “A vontade de improvisar nasceu, no meu caso, quase de certeza do jazz. Generalizando e facilitando um pouco, parece-me que a enorme revolução do free jazz foi a possibilidade desse papel de invenção passar dum solista para todos os músicos, ao mesmo tempo e sem diferenças de importância relativa, na criação dum objeto musical em tempo real. E ainda, do ponto de vista do jazz, tanto quanto me posso aperceber, numa renovação completa das temáticas que, por razões políticas, ideológicas, ou religiosas deixaram a questão da música de filmes completamente arredada, pelo menos durante algum tempo. Para mim é aqui que as coisas se tornam interessantes, ou seja, na improvisação coletiva, na invenção de temáticas que fossem relevantes e interventivas, não só do ponto de vista dos objetos sonoros criados, mas também da afirmação política e social da possibilidade da existência da liberdade total, nem que fosse em pequeníssimos microcosmos. Esta é uma das questões. Outra é a possibilidade e até a preferência de improvisar em contextos musicais muito mais alargados do que o jazz, que incluem toda cultura erudita da Europa, onde aconteceu também uma grande revolução em termos do alargamento das possibilidades tímbricas dos instrumentos, por exemplo. Outra razão para ser improvisador, em vez de intérprete de música, é a inexistência de mapa para percorrer o território. É a criação de realidades, em vez da sua recriação. Não se ensaia (repete), mas necessita duma elevadíssima preparação, não para a ultrapassagem de dificuldades que se conhecem, que é o problema dos intérpretes, mas para eventualidades totalmente desconhecidas. Este é para mim o desafio. Aquilo que se tem de preparação anterior, que tem a ver com tudo o que tem a ver com som e música, de qualquer ponto de vista que se tenha, ou se consiga ter, estético político, cultural, enfim, tem de estar acessível e disponível para interagir com os outros sons e músicas e pessoas com quem nos proponhamos tocar. É daqui, acho eu, que se reconhecem as individualidades no contexto da música improvisada atual” (Curado 2010).

<sup>179</sup> Ernesto Rodrigues (n.1959), violinista, compositor, editor, referiu no seu depoimento: “fui aluno do Conservatório Nacional de Lisboa, tendo frequentado, mais tarde, alguns workshops com músicos como

anos 80, com Carlos Bechegas e Jorge Valente, tendo sido influenciado pelo grupo Plexus, de Carlos Zíngaro. A sua linha estético-musical desenvolveu-se, no entanto, a partir de fundamentos distintos dos do free jazz, centrando-se na exploração de texturas sonoras acústicas e eletrónicas mais próximas da corrente denominada *near silence*<sup>180</sup>, tendo vindo a fundar a editora *Creative Sources*, em 1999, vocacionada para a música improvisada, e o grupo de improvisação *Variable Geometry Orchestra*, em 2000.

Nuno Rebelo (n. 1960), guitarrista e compositor, também iniciou a sua atividade musical nos anos 80, no grupo rock Street Kids e, posteriormente, no grupo Mler Ife Dada, que incluía uma componente de improvisação na sua linha estético-musical. Colaborou com o duo Telectu, vindo a desenvolver o seu percurso criativo repartido por diferentes áreas como a música para teatro, cinema, vídeo, performance e instalação<sup>181</sup>.

---

Emmanuel Nunes, Jorge Peixinho, Peter Kowald, Karlheinz Stockhausen, entre outros. Aos 8 anos era apaixonado pelos Beatles. Mais tarde (já como músico) passei pela música popular portuguesa, rock e jazz. Mas é na improvisação que encontro o meu modo de expressão por excelência. Em 75/76 na associação de estudantes do liceu Padre António Vieira, endereço um convite para concerto ao grupo Plexus de Carlos Zíngaro que foi aceite com a consequente realização do concerto. Este é um ponto de viragem que considero extremamente determinante. Já como músico, as minhas primeiras experiências neste campo remontam a cerca de 1978/79, num trio com Jorge Valente e Carlos Bechegas, época em que as oportunidades nestas áreas eram escassas, senão mesmo inexistentes” (Rodrigues 2010).

<sup>180</sup> “Near Silence” poderá ser considerada uma corrente da música improvisada que apresenta pontos de contacto com o reducionismo, que se caracteriza pelo recurso a um número reduzido de sons em uma improvisação, complementada pelo recurso a dinâmicas de fraca intensidade. Exemplos como a composição 4’ 33’’, de John Cage, 1952, sublinham a relevância dispensada à reflexão sobre o silêncio como componente estruturante no discurso musical, improvisado e composicional.

<sup>181</sup> «Um ano de aulas de iniciação musical e piano aos 8 anos de idade. A guitarra que o meu pai comprou para si em Espanha, quando eu tinha 11 anos. Aos 12 peguei nela e comecei a descobrir acordes. Deixar Torres Vedras e ir viver para Cascais: no liceu de S. João do Estoril encontrei novos amigos que tinham planos de fazer um grupo. Juntei-me a eles e o grupo formou-se. Comprei um baixo eléctrico em segunda mão e comecei a tocar baixo, aos 17 anos. Os anos das Belas Artes, onde estudei Arquitectura: o despertar de uma consciência artística que, em primeiro lugar era aplicada à música. Frequentar a casa de Jorge Lima Barreto, onde me deparei com uma das mais incríveis e preciosas colecções de discos que creio existir em Portugal. E as estimulantes conversas sobre música e outras artes que partilhei com ele e com Vítor Rua. Por fim, todas as experiências musicais que a vida me tem oferecido. Sendo um músico autodidata, a minha formação deve-se muito aos desafios que me foram feitos profissionalmente e que, pouco a pouco, fui procurando superar. Cheguei à música improvisada sem saber que existia um tipo de música assim chamada. Ou seja, na origem de um grupo que tive nos anos 80, os Mler ife Dada, estão sessões de improvisação total que fazíamos para, a partir das gravações, encontrarmos fragmentos de onde desenvolveríamos canções. No entanto, ao apercebermo-nos que as próprias sessões de improvisação livre tinham um interesse intrínseco, decidimos levar a cabo sessões de improvisação em concerto. Fizemo-lo em 83 e 84, sob o nome de "improvisos" em concertos nas Belas Artes de Lisboa e no Rock Rendez Vous. Poucos anos mais tarde descobri, através do Jorge Lima Barreto e Vítor Rua, que existia a chamada música improvisada e com uma História já de uma vintena de anos. Verifiquei que, experiências que eu fazia pensando que eram revolucionárias, como a de preparar a guitarra eléctrica para

O grupo Street Kids também integrava o músico Nuno Canavarro (n. 1962), que viria a gravar o LP *Plux Quba – música para 70 serpentes*, em 1988, na editora *Ama Romanta*, cuja linha estético-musical se incluiu no âmbito da exploração eletrónica do som, incluindo o uso de sampler e sintetizadores.

Miguel Azguime (n. 1960), percussionista e compositor, participou, entre 1980 e 1983, em workshops de música improvisada, frequentando posteriormente vários cursos de composição, percussão e eletrónica, nomeadamente com o compositor Emmanuel Nunes e no IRCAM, *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*, em Paris, entre outros. Apesar da sua linha estético-musical não se ter desenvolvido exclusivamente no âmbito da música improvisada, mas mais no âmbito da música erudita, a sua referência afigura-se relevante pelo facto de incluir elementos de improvisação no seu processo composicional. Criou o duo de percussão e flauta *Miso Ensemble*, em 1985, com Paula Azguime, vindo a fundar a Miso Records, em 1988, editora vocacionada para a música contemporânea. Organiza o Festival *Música Viva*, desde 1995, e dirige a Associação *Miso Music Portugal*, desde 1999 (Henriques 2010).

Faltará nesta dissertação, certamente, a referência a outros músicos afetos a práticas de música improvisada durante as três décadas de 1960 a 1980. A asserção, já referida, de que muitos eventos de música improvisada “*acontecem em circunstâncias não publicitadas, ou, na melhor das hipóteses, sob publicitadas: concertos organizados por músicos, encontros ad hoc e performances privadas*” (Bailey 1992), corrobora a dificuldade em elaborar um levantamento exaustivo dos músicos em questão. No entanto, com base nas fontes de pesquisa, nomeadamente os artigos na imprensa, entrevistas, depoimentos, registos fonográficos, gravações inéditas, observação participante e consulta de bibliografia, afigura-se lícito concluir que foi possível elaborar uma mostra significativa dos músicos improvisadores portugueses referentes ao período designado.

---

obter novas sonoridades, eram afinal prática comum e com um léxico partilhado por muitos guitarristas. Assim que, descobrir a música improvisada foi descobrir o contexto onde encaixava o que eu andava a descobrir por mim mesmo. E tomar consciência desse contexto dava-me enquadramento estético e social relativamente à minha música que, de certo modo, andava perdida e descontextualizada. Por outro lado, foi também muito importante dar-me conta de que, neste tipo de música, os músicos circulavam livremente tocando uns com os outros e não encerrados em grupos estanques, o que me parecia altamente libertário, estimulante e enriquecedor» (Rebelo 2010).

Como súmula reflexiva deste capítulo, será de referir que, no início da década de 80, se verificou uma intensificação da atividade editorial fonográfica no país, protagonizada por empresas multinacionais, possivelmente estimulada pelo contexto socioecon mico decorrente do processo de adesão de Portugal  , então, CEE. Esse incremento da atividade editorial provocou a emergência de vários grupos musicais que se integraram no género denominado “rock português”. Simultaneamente, mas à margem deste processo, emergiram grupos de música improvisada que desenvolveram a sua atividade de forma semiprivada, ainda que com intervenções públicas pontuais, como foi o caso dos grupos Potlatch e Coletivo Orgástico. A linha estético-musical destes grupos pode considerar-se tributária da influência das formações que vinham desenvolvendo a sua atividade desde a década anterior, revelando, no entanto, uma propensão mais acentuada para a improvisação de tendência transidiomática. Verificaram-se as últimas apresentações do grupo Plexus, tendo Carlos Z ngaro continuado a desenvolver a sua atividade, principalmente no plano internacional. Jorge Lima Barreto fundou o duo Telectu, com Vítor Rua, de cujo percurso resultou a realização de vários concertos e a edição de registos fonográficos. Nos anos 80, verificou-se um incremento da imprensa dedicada exclusivamente à música, ainda que vocacionada principalmente para o rock e a pop, alterando o âmbito de divulgação da própria música improvisada, que diminuiu substancialmente no quadro da imprensa diária. A emergência de uma das primeiras editoras portuguesas independentes, em 1985, pode considerar-se como o início de uma reconfiguração estrutural da atividade musical no país, iniciada a partir do rock alternativo, mas que se estendeu   música improvisada, cuja proliferação exponencial veio a verificar-se no início dos anos 90, materializada no surgimento de editoras incidentalmente dedicadas a esse género, como a *Creative Sources*, por exemplo, e o início de atividade pública de uma nova geração de músicos provenientes de múltiplas áreas musicais.

## Conclusão

Do estudo e análise de práticas de música improvisada, efetuados nesta dissertação, foi possível inferir que não existe uma, mas várias músicas improvisadas, além de múltiplas perspetivas do seu conceito. No âmbito desta multiplicidade conceptual não se revelaram consensos, mas apenas pontos de contacto entre as várias conceções. Poderá considerar-se que, sob a designação “música improvisada”, se terá constituído um eventual género musical que carece, no entanto, de configuração e denominação consensual, uma vez que foi associado, e porventura ainda é, a práticas de improvisação musical sob outras denominações, como “jazz contemporâneo”, “improvisação livre”, “improvisação eletroacústica”, ou “improvisação não-idiomática”, entre outras.

Nessa perspetiva, referente à década de 1960, parece lícito concluir que as práticas de música improvisada, em Portugal, se desenvolveram sob a influência da emergente disseminação do jazz *mainstream*, como género musical, de que a atividade do quarteto do Hot Clube de Portugal foi um exemplo, revelando-se como práticas de improvisação idiomática. Será de referir que também se verificaram, nesta época, exemplos de conceções musicais com componente de improvisação no âmbito da música erudita, nomeadamente em composições de Constança Capdeville e Jorge Peixinho, entre outros. No entanto, quanto às práticas de música improvisada influenciadas pela corrente denominada “improvisação livre”, que havia emergido nos Estados Unidos e na Europa, a partir de elementos próprios da música erudita e do jazz, nomeadamente do free jazz, e que se constituem como tema central nesta dissertação, não foi possível encontrar elementos comprovativos da sua factualidade, neste período.

No início da década de 1970, verificou-se a emergência de mais grupos direcionados apenas para a execução de jazz. De entre esses grupos, o Anar Band, na cidade do Porto, e o Plexus, em Lisboa, liderados, respetivamente, por Jorge Lima Barreto e Carlos Zíngaro, revelaram outras tendências na sua linha estético-musical além do jazz *mainstream*, nomeadamente influências do free jazz, da música erudita e das correntes experimentalistas no âmbito da música eletroacústica e eletrónica, podendo considerar-se como duas das primeiras manifestações, em Portugal, de música

improvisada de tendência transidiomática. O facto de integrarem essas influências nas suas práticas musicais suscitou situações de divergência entre as perceções dominantes do jazz, na época, nomeadamente no âmbito da imprensa, protagonizadas, principalmente, por Lima Barreto, que manteve debate polémico com críticos como José Duarte, por exemplo. Foi possível constatar que o desenvolvimento de atividade pública no campo da criação artística era ainda, nesta época, muito condicionada pela ação exercida pelas estruturas de poder do regime político, sendo de sublinhar, no entanto, o evento *Primeiro Acto em Algés*, em 1973, que se revelou como uma das primeiras manifestações de música improvisada em que intervieram apenas músicos portugueses, constituindo-se como exemplo de ação contestatária e intervencionista, tendo incluído, inclusive, um debate público que foi objeto de divulgação na imprensa diária.

A partir de Abril de 1974, a mudança de regime e consequente reconfiguração de políticas culturais, permitiu que a atividade pública de criação artística, e particularmente dos dois grupos citados, Anar Band e Plexus, se desenvolvesse mais intensamente, materializada, nomeadamente, na participação em diversos eventos que se constituíram, igualmente, como objeto de divulgação pública, como os concertos do grupo Plexus no teatro *A Comuna*, em Lisboa, durante 1975, a realização do II Festival Nacional de Jazz do Porto e o Festival de Jazz Contemporâneo de Sintra, em 1976, o Festival de Jazz Contemporâneo de Vila Real, em 1977, ou o Festival de Jazz Contemporâneo de Setúbal, em 1979, entre outros. O carácter contestatário e intervencionista manifestado nas práticas de improvisação destes dois grupos continuou a suscitar discrepâncias entre as perceções dominantes da época, nomeadamente entre os críticos de jazz, concluindo ter-se verificado, igualmente, a continuidade desse carácter em relação às estruturas dominantes de poder e às tendências de controlo comercial de atividades culturais.

Durante a segunda metade da década, será relevante referir que se verificou a edição dos primeiros registos fonográficos de divulgação pública de música improvisada portuguesa de tendência transidiomática: em 1977, o LP *Anar Band*, e em 1979, o LP *Encounters*, ambos com a participação de Jorge Lima Barreto, concluindo-se da sua relevância por se constituírem como registos singulares de uma tendência musical pouco divulgada, desenvolvendo-se à margem dos circuitos dominantes de divulgação. Será de referir, no entanto, que o facto de a música improvisada se

constituir como eventual género musical marginal no contexto sociocultural português não obsteu a que Carlos Zíngaro iniciasse um percurso de internacionalização, no final da década, tendo sido convidado para participar em concertos e gravações, proporcionando contactos posteriores entre músicos portugueses e improvisadores estrangeiros afetos às novas correntes emergentes de improvisação.

A proliferação de eventos associados à música improvisada verificada nos anos 1974/79 terá proporcionado, durante a década de 80, uma conjuntura favorável ao interesse por parte de algumas instituições, de que a Fundação Gulbenkian foi um exemplo, na realização de eventos, como concertos e workshops de improvisação dinamizados por músicos portugueses e estrangeiros, o que propiciou, por sua vez, um incremento exponencial do número de músicos portugueses interessados em práticas de improvisação musical. Alguns desses músicos integraram novos grupos emergentes, como Potlatch e Coletivo Orgástico, vindo a desenvolver a sua atividade a partir dos anos 90 até a contemporaneidade, sendo de sublinhar o exemplo do músico Francisco Trindade, cuja atividade foi transversal aos dois grupos, tendo integrado, também, o Plexus, na década de 70. Este grupo, particularmente, realizou os últimos concertos em 1982, continuando Carlos Zíngaro o seu percurso de internacionalização, além da atividade criativa no plano nacional, igualmente até a contemporaneidade. Jorge Lima Barreto fundou o duo Telectu, com Vítor Rua, em 1983, integrando uma tendência dominante de experimentalismo eletrónico na sua linha estético-musical, explorando influências de vários idiomas musicais, tendência que viria a acentuar-se para uma prática de improvisação “total” no início dos anos 90.

Viria a ser na década de 90 que se verificou uma maior proliferação de práticas de música improvisada, para o que terá contribuído um conjunto de fatores, como a emergência da editora independente *Ama Romanta*, ainda em 1985, facto que proporcionou a divulgação pública de correntes musicais menos divulgadas; o desenvolvimento de tecnologia digital, que permitiu uma generalização da exploração eletrónica de sons e a possibilidade de criação de estúdios de gravação de baixo custo; e, talvez o mais relevante, a continuidade do carácter libertário, inconformista, contestatário, de desconstrução das tendências musicais dominantes, próprio das práticas de música improvisada, que se iniciou na primeira metade da década de 70, reconfigurando-se na segunda metade dessa década e constituindo-se como legado para a década seguinte. Quanto à receção de práticas de música improvisada, particularmente



às que se constituem como objeto central de estudo nesta dissertação, será de considerar que a sua maior expressão se terá verificado nos anos seguintes ao 25 de Abril de 1974, até 1979, altura em que, como referido, se observou um incremento da receção a toda a atividade artística, vindo a diminuir na década de 80. Como súmula reflexiva, em resposta às questões formuladas na introdução desta dissertação, será lícito concluir que: 1) as práticas de música improvisada, em Portugal, durante as décadas propostas, desenvolveram-se a partir de géneros com componente de improvisação, como o free jazz, bem como sob influência de tendências experimentalistas da música eletrónica; 2) o desenvolvimento dessas práticas revelou uma tendência contestatária e interventiva no contexto sociocultural da época, materializada na realização de eventos situacionistas e em uma atividade editorial de obras temáticas, também verificada ao nível da imprensa, com a publicação de entrevistas, artigos de opinião e manifestos; 3) verificaram-se três períodos distintos, dentro das décadas referentes, no que respeita ao caráter de intervenção e ao desenvolvimento dessas práticas; 3.1) um primeiro período, na década de 70, até ao 25 de Abril de 1974, em que se observaram as primeiras manifestações, ainda muito condicionadas pelo contexto do regime político vigente, e em que se manifestaram tensões entre as perceções dominantes e as novas tendências emergentes; 3.2) um segundo período, de 1974 a 1979, sensivelmente, em que se verificou um incremento da atividade associada a essas práticas e em que o caráter de contestação continuou a manifestar-se nas tensões em relação às perceções dominantes, materializando-se no inconformismo contra as tendências de poder político que, entretanto, se foram revelando, e contra a sua influência no desenvolvimento da atividade criativa; 3.3) um terceiro período, nos anos 80, em que se pode considerar que o caráter contestatário e interventivo como que cristalizou na própria fundamentação subjacente ao desenvolvimento das práticas de música improvisada, materializando-se na desconstrução de múltiplos idiomas de diversos géneros musicais.

Os interesses manifestados pelos músicos prendem-se com esta última premissa citada, além da tendência para um desenvolvimento multidisciplinar da sua atividade, abrangendo o teatro, a performance, o cinema e as artes plásticas, recorrendo, como estratégia, à realização de eventos públicos e semiprivados, frequentemente à margem dos circuitos dominantes de divulgação. Quanto às perceções dos músicos em relação às suas práticas, será de sublinhar o reconhecimento do seu caráter marginal e uma certa militância interventiva inspirada nesse caráter, bem como o ênfase na comunicação

eventualmente estabelecida em performance, associada ao caráter experimentalista inerente à improvisação. Nos discursos dominantes sobre práticas de música improvisada, enquanto consideradas enquadradas no âmbito do jazz, verificou-se o que se pode considerar uma certa aceitação inicial, podendo, no entanto, considerar-se deficitária no que concerne à compreensão dos princípios inerentes ao seu desenvolvimento.

## BIBLIOGRAFIA

ALPERSON, Philip (1984) “On Musical Improvisation”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43 (1): 17-29

ANDRADE, Ricardo Miguel Bernardes (2012) *Os cânticos mágicos dos peregrinos do som: o rock “sinfónico/progressivo” na senda da autonomização dos estilos do rock em Portugal na década de 70* – Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia. Lisboa: FCSH – UNL.

BAILEY, Derek (1992) *Improvisation: its nature and practice in music*. New York: Da Capo Press.

BALL, Philip (2011) *The Music Instinct*. London: Vintage Books.

BARRETO, Jorge Lima (1972) *Revolução do Jazz*. Porto: Editorial Inova.

\_\_\_\_\_ (1973) *Jazz-Off*. Porto: Editorial Inova.

\_\_\_\_\_ (1990) *Música Minimal Repetitiva*. Lisboa: Litoral Edições.

\_\_\_\_\_ (1995) *Nova Muzika Viva*. Lisboa: Fábrica de Letras.

\_\_\_\_\_ (2001) *MUSONAUTAS – Entrevistas*. Porto: Campo das Letras-Editores.

\_\_\_\_\_ (2007) *Jazzorama 5*. Lisboa: Tugaland, Edições.

\_\_\_\_\_ (2009) “Nova Música Improvisada”. Lisboa: Artigos Meloteca.

BENSON, Bruce Ellis (2003) *The Improvisation of Musical Dialogue*. New York: Cambridge University Press.

BOHLMAN, Philip V. (1996) “Fieldwork in the Ethnomusicological Past” in *Shadows in the Field: Studies in Ethnomusicological Field Methods*. New York: Oxford University Press. Barz, Gregory & Cooley, Timothy (ed).

BORGO, David (2002) “Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music”, *Black Music Research Journal* 22 (2): 165-188

BRANDÃO de BRITO, J. M. (1996) “Corporativismo” in Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito (Dircs) *Enciclopédia de História do Estado Novo*, Lisboa: Círculo de Leitores.

BRAVO, Anabela (2010) “Santos, José Manuel Joly Braga” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 4. Lisboa: Círculo de Leitores.

BROWN, Lee B (1996) “Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54 (4): 353-369

BURROWS, Jared B. (2004) “Musical Archetypes and Collective Consciousness: Cognitive Distribution and Free Improvisation”, *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 1 (1): 1-15

CAGE, John (1961) *Silence*. Hanover: Wesleyan University.

CANDÉ, Roland de (1978) *Histoire Universelle de la Musique*. Paris: Éditions du Seuil.

\_\_\_\_\_ (1980) *L’invitation à la musique*. Paris: Éditions du Seuil.

CARTER, Curtis L. (2000) “Improvisation in Dance”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58 (2): 181-190

CASTRO, Ernesto Melo e (2002) “Era e é de mais para os portugueses” in José Machado (organização) *Jorge Peixinho – In Memoriam*. Lisboa: Editorial Caminho, SA.

CIDRA, Rui; FÉLIX, Pedro (2010) “Pop-Rock” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores.

CHAPARREIRO, António (2010) “Miguel, Sei” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores.

COPE, David (2001) *New Directions in Music*. Illinois: Waveland Press, Inc.

CSIKSZENTMIHALY, Mihaly; RICH, Grant (1997) “Musical Improvisation: A systems approach”, *Creativity in Performance*. Greenwich: R.K.Sawer (Ed.).

DIOUF, Sylviane (1998) *Servants of Allah: African Muslims Enslaved in the Americas*. New York: University Press

DUNN, David (1992) “A History of Electronic Music Pionners”, essay in catalog of *Ars Electronica 1992*. Lins: Austria.

EICHLER, Marcelo Leandro; FAGUNDES, Lea (2005) “Atualizando o Debate entre Piaget e Chomsky em uma Perspetiva Neurobiológica” in *Psicologia: Reflexão e Crítica* 18 (2): 255-266

FÉLIX, Pedro (2010) “Barreto, Fernando Jorge da Ponte Lima” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, vol. 1*. Lisboa: Círculo de Leitores.

\_\_\_\_\_ (2010) “Clube Universitário de Jazz” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, vol. 1*. Lisboa: Círculo de Leitores.

\_\_\_\_\_ (2010) “Música Improvisada” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, vol. 3*. Lisboa: Círculo de Leitores.

\_\_\_\_\_ (2010) “Mendes, Filipe Alberto Oliveira” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, vol. 3*. Lisboa: Círculo de Leitores.

\_\_\_\_\_ (2010) “Plexus” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, vol. 3*. Lisboa: Círculo de Leitores.

\_\_\_\_\_ (2010) “Zingaro, Carlos” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, vol.4*. Lisboa: Círculo de Leitores.

FERREIRA, Manuel Pedro (2002) “A obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção” in José Machado (organização) *Jorge Peixinho – In Memoriam*. Lisboa: Editorial Caminho.

GERSTIN, Julian (1998) “Interaction and Improvisation between Dancers and Drummers in Martinican Bèlè”, *Black Music Research Journal* 18 (1): 121-165

- GILROY, Paul (1993) *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- GOODMAN, Nelson (1976) *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc.
- GRIFFITHS, Paul (1995) *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes.
- GUINOTE, Pedro Miguel; FAIAS, Rui Miguel; NICOLAU, Mário Rui (1997) “O Caso República”. Lisboa: site do curso de Ciências da Comunicação da UAL.
- HALL, Edward T. (1992) “Improvisation as an Acquired, Multilevel Process”, *Ethnomusicology* 36 (2): 223-235
- HARRIS, Ellen T. (1990) “Integrity and Improvisation in the Music of Handel”, *The Journal of Musicology* 8 (3): 301-315
- HEFFLEY, Mike (2005) *Northern Sun, Southern Moon. Europe's Reinvention of Jazz*. New Haven, London: Yale University Press.
- HENRIQUES, Tomás (2010) “Azguime, Miguel” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, vol. I*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- HOOD, Mantle (1960) «The Challenge of “Bi-Musicality”», *Ethnomusicology* 4 (2): 55-59
- KAEPPLE, Adrienne L. (1987) “Spontaneous Choreography: Improvisation in Polynesian Dance”, *Yearbook for Traditional Music* 19: 13-22
- KASSEBAUM, Gayathri Rajapur (1987) “Improvisation in Alapana Performance: A Comparative View of Raga Shankarabharana”, *Yearbook of the International Folk Music Council* 19: 45-64
- KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin (2002) “Improvisation”, *The Science and Psychology of Musical Performance*: 117-134, Oxford Un. Press.

KINDERMAN, William (2009) "Improvisation in Beethoven's Creative Process" in Nettl, Bruno; Solis, Gabriel, *Musical Improvisation*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

KIVY, Peter (1993) *The Fine Art of Repetition*. Cambridge: Cambridge University Press.

KUTSCHKE, Beate (1999) "Improvisation: An Always-Accessible Instrument of Innovation", *Perspectives of New Music* 37 (2): 147-162

LANDA, Enrique Cámara de (2003) *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

LEWIS, George E. (1996) "Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives", *Black Music Research Journal* 16 (1): 91-122

LOSA, Leonor (2010) "Indústria Fonográfica" in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. Vol. 2*. Lisboa: Círculo de Leitores.

MACHADO, José Pedro (1967) *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência.

McGILL, Kathleen (1991) "Women and Performance: The Development of Improvisation by the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte", *Theatre Journal* 43 (1): 59-69

MARQUES, A. H. De Oliveira (1995) *Breve História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.

MILLER, Leta E. (1995) "C. P. E. Bach and Friedrich Ludwig Dülon: Composition and Improvisation in Late 18th- Century Germany", *Early Music* 23 (1): 65-76

NACHMANOVITCH, Stephen (1990) *Free Play*. New York: J.P.Tarcher/Putman.

NEGUS, Keith (1996) *Popular Music in Theory*. Wesleyan University Press.

NERY, Rui Vieira (2010) "Fundação Calouste Gulbenkian" in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. Vol. 2*. Lisboa: Círculo de Leitores.

\_\_\_\_\_ (2010) “Políticas Culturais” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. Vol. 3*. Lisboa: Círculo de Leitores.

NETTL, Bruno (1974) “Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach”, *The Musical Quarterly* 60 (1): 1-19

\_\_\_\_\_ (1981) “Improvisation. Concepts and Practices”, in Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan.

\_\_\_\_\_ (1983) *The Study of Ethnomusicology, thirty-one Issues and Concepts*. Illinois: University of Illinois Press.

NETTL, Bruno; RACY, Jihad (1973) “Taqsim Nahawand: A Study of Sixteen Performances by Jihad Racy”, *Yearbook of the International Folk Music Council* 5: 11-50

NETTL, Bruno; RUSSEL, Melinda (1998) *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.

NETTL, Bruno; SOLIS, Gabriel (2009) *Musical Improvisation*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

NOOSHIN, Laudan (2003) “Improvisation as 'Other': Creativity, Knowledge and Power: The Case of Iranian Classical Music”, *Journal of the Royal Musical Association* 128 (2): 242-296

NOVAK, Cynthia J. (1988) “Looking at Movement as Culture: Contact Improvisation to Disco”, *TDR* 32 (4): 102-119

NUNES, Pedro Belchior (2012) “Os Jornalistas de Música e a Indústria Musical: entre o gatekeeping e o cheerleading” in *Trajectos* 18: 53-69

PAES, Rui Eduardo (1996) *Ruínas: A Música de Arte no Final do Século*. Lisboa: Hugin Ed.

\_\_\_\_\_ (1998) *A Orelha Perdida de Van Gogh, Música e Multimédia*. Lisboa: Hugin Ed.

\_\_\_\_\_ (2012) *Bestiário Ilustríssimo*. Lisboa: Chili Com Carne Ed. Coleção THISCOvery CCChannel.



POULET, Georges (1974) “*The Role of Improvisation in Corinne*”, *ELH* 41 (4): 602-612

PRESSING, Jeff (1988) “Improvisation: methods and models” in Sloboda, John A., *Generative Processes in Music*. New York: Oxford University Press.

PRESSING, Jeff (1998) “Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication” in Nettl, Bruno; Russel, Melinda; *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.

RACY, Ali Jihad (2000) “The Many Faces of Improvisation: The Arab Taqāsīm as a Musical Symbol”, *Ethnomusicology* 44 (2): 302-320

ROLLO, Maria Fernanda (1994) “Portugal e o Plano Marshall: história de uma adesão a contragosto (1947-1952)”, *Análise Social* 29: 841-869

RAMOS do Ó, Jorge (1999) *Os Anos de Ferro – O Dispositivo Cultural durante a “Política do Espírito” (1933 – 1949)*. Lisboa: Ed. Estampa.

RICE, Timothy (1996) “Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology” in *Shadows in the Field: Studies in Ethnomusicological Field Methods*. New York: Oxford University Press. Barz, Gregory & Cooley, Timothy (ed).

ROSA, Clotilde (2002) “Jorge Peixinho” in José Machado (organização) *JORGE PEIXINHO – IN MEMORIAN*. Lisboa: Editorial Caminho, SA.

ROSA, Eugénio Óscar Garcia (2011) “O estado a que Portugal chegou, por que chegou a ele, e como sair dele (1ª Parte) ” in Crescimento Económico, Défice, Crise. [www.eugeniorosa.com](http://www.eugeniorosa.com).

ROSAS, Fernando (1996) “Estado Novo” in Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito (Direção) *Enciclopédia de História do Estado Novo*, Lisboa: Círculo de Leitores.

ROXO, Pedro (2009) “Modernidade, Transgressão Sexual e Percepções de Negritude na Recepção do Jazz em Portugal nas Décadas de 1920 e 1930” in *Arte e Eros – Actas do 3º Ciclo de Conferências de Ciências de Arte*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes de Lisboa da Universidade de Lisboa / Instituto Francisco de Holanda.

\_\_\_\_\_ (2010) “ColecViva” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. Vol. 1*. Lisboa: Círculo de Leitores.

\_\_\_\_\_ (2010) “Duarte, José” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. Vol. 2*. Lisboa: Círculo de Leitores.

\_\_\_\_\_ (2010) “Neves, Rui” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. Vol. 3*. Lisboa: Círculo de Leitores.

\_\_\_\_\_ (2010) “Sarbib, Jean Henri Saheb” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. Vol. 4*. Lisboa: Círculo de Leitores.

ROXO, Pedro; CASTELO-BRANCO, Salwa (no prelo) “Jazz, Race and Politics in Colonial Portugal: Discourses and Representations (1924-1971)” in Goffredo Plastino and Philip Bohlman (eds.) *Jazz Worlds, World Jazz*. Chicago: Chicago University Press.

SANTI, Marina (2010) *Improvisation, Between Technique and Spontaneity*. UK: Cambridge Scholars Publishing.

SANSOM, Matthew (2001) “Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation”, *Leonardo Music Journal* 11: 29-34

SANTOS, João Moreira dos (2007) *O Jazz Segundo Vilas-Boas*. Lisboa: Assírio e Alvim.

SARATH, Ed (1996) “A New Look at Improvisation”, *Journal of Music Theory* 40 (1): 1-38

SCHAEFFER, Pierre (2002) *De la Musique Concrete à la Musique Même*, Paris: Ed. Memoire du Livre.

SERRÃO, Maria Beatriz de Matos Vital (2011) *Influências da Performance na Música entre 1970 e 90 em Portugal: Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, Eduardo Sérgio* – Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Área de Especialização em Musicologia Histórica. Lisboa: FCSH – UNL.

SERRÃO, Maria João (2006) *Constança Capdeville, Entre o Teatro e a Música*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – UNL.

\_\_\_\_\_ (2010) “Constança Capdeville” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. Vol. 1*. Lisboa: Círculo de Leitores.

SLOBODA, John A. (1988) *Generative Processes in Music*. New York: Oxford University Press.

SORRELL, Neil (1992) “Improvisation”, in *Companion to Contemporary Musical Thought 2*: 776-786 – New York: Ed. Routledge and N.Y.

STEPHAN, Rudolf (1968) *Música – Enciclopédia Meridiano Fischer*. Lisboa: Editora Meridiano, Lda.

TOUMA, Habib Hassan (1971) “The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East”, *Ethnomusicology* 15 (1): 38-48

VELOSO, Manuel Jorge; MENDES, Carlos Branco; CURVELO, António (2010) “Jazz” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, vol. 2*. Lisboa: Círculo de Leitores.

VERDEAU-PAILLÈS, Jacqueline; LUBAN-PLOZZA, Boris; PONTI, Mario Delli (1995) *La “Troisième Oreille” et la Pensée Musicale*. Paris: Editions J.M. Fuzeau.

VIEIRA de CARVALHO, Mário (1996) “Música Erudita” in Fernando Rosas e J.M. Brandão de Brito (Direção) *Enciclopédia de História do Estado Novo*, Lisboa: Círculo de Leitores.

VON DER WEID, Jean-Noel (1997) *La Musique du XX Siècle*. Paris: Ed. Hachette Littératures.

WEGMAN, Rob C. (1996) “From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450 – 1500”, *The Journal of American Folklore Society* 49 (3): 409-479

WEGMAN, Rob C. (1980) “Improvisation. Western Art Music” in Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Masmillan.

WEXMAN, Virginia Wright (1980) “The Rhetoric of Cinematic Improvisation”, *Cinema Journal* 20 (1): 29-41

WONG, Deborah (1996) “Moving – From Performance to Performative Ethnography and Back Again” in *Shadows in the Field: Studies in Ethnomusicological Field Methods*. New York: Oxford University Press. Barz, Gregory & Cooley, Timothy (ed).

ZOUDILKINE, Evgueni (2010) “Peixinho, Jorge” in Salwa Castelo-Branco (coord.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. Vol. 3*. Lisboa: Círculo de Leitores.

## **Videografia**

CANIJO, João (2010) *Fantasia Lusitana* (DVD). Lisboa: Periferia Filmes.

Gravações do Festival de Jazz de Setúbal, grupo TOK, espólio de Luís Villas-Boas/HCP, gravações vídeo digitalizadas no âmbito do projeto “Jazz em Portugal: Os Legados de Luís Villas-Boas e do Hot Clube de Portugal” depositadas no Núcleo Museológico do HCP/Instituto de Etnomusicologia FCSH-UNL.

## **Entrevistas**

Carlos Zíngaro (2010 e 2012)

Ernesto Rodrigues (depoimento via email, 2010)

Francisco Trindade (2010)

Nuno Rebelo (depoimento via email, 2010)

Paulo Curado (depoimento via email, 2010)

Paulo Chagas (depoimento via email, 2010; entrevista com Pedro Roxo, 2011)

Vítor Rua (2011 e 2012)

José Oliveira (2012)

Rui Eduardo Paes (2012)

Rui Neves (2012)

## **Lista de Figuras**

Figura 1 – Transcrição aproximada de um trecho do fraseado de violino executado por Carlos Zíngaro no Festival de Jazz de Cascais, 1974 (página 77).

Figura 2 – Cartaz do Festival de Jazz Contemporâneo de Sintra concebido por Carlos Zíngaro, 1976 (página 83).

Figura 3 – Transcrição aproximada de um trecho executado por Jorge Lima Barreto no LP Anar Band, 1977 (página 88).

Figura 4 – Cartaz do Festival de Jazz Contemporâneo de Setúbal concebido por Carlos Zíngaro, 1979 (página 92).

Figura 5 – Transcrição aproximada de um trecho do tema *Talisman*, do LP Encounters, de Jorge Lima Barreto e Saheb Sarbib, 1979 (página 95).

Figura 6 - Transcrição aproximada de um trecho do tema *Stand on Zanzibar*, do LP Encounters, de Jorge Lima Barreto e Saheb Sarbib, 1979 (página 95).

Figura 7 – Transcrição aproximada de um trecho do tema *A. Islands*, do LP Encounters, de Jorge Lima Barreto e Saheb Sarbib, 1979 (página 96).